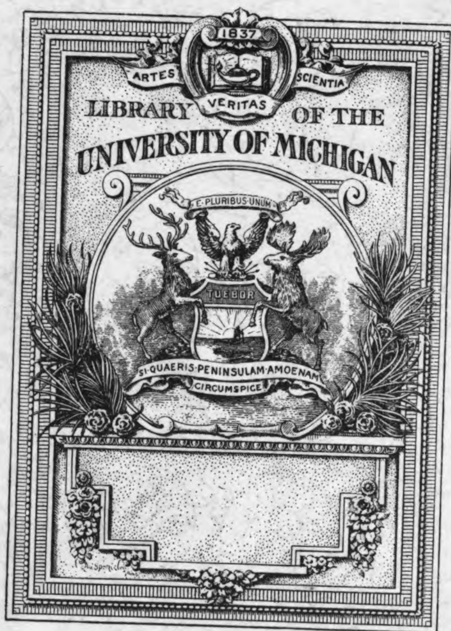
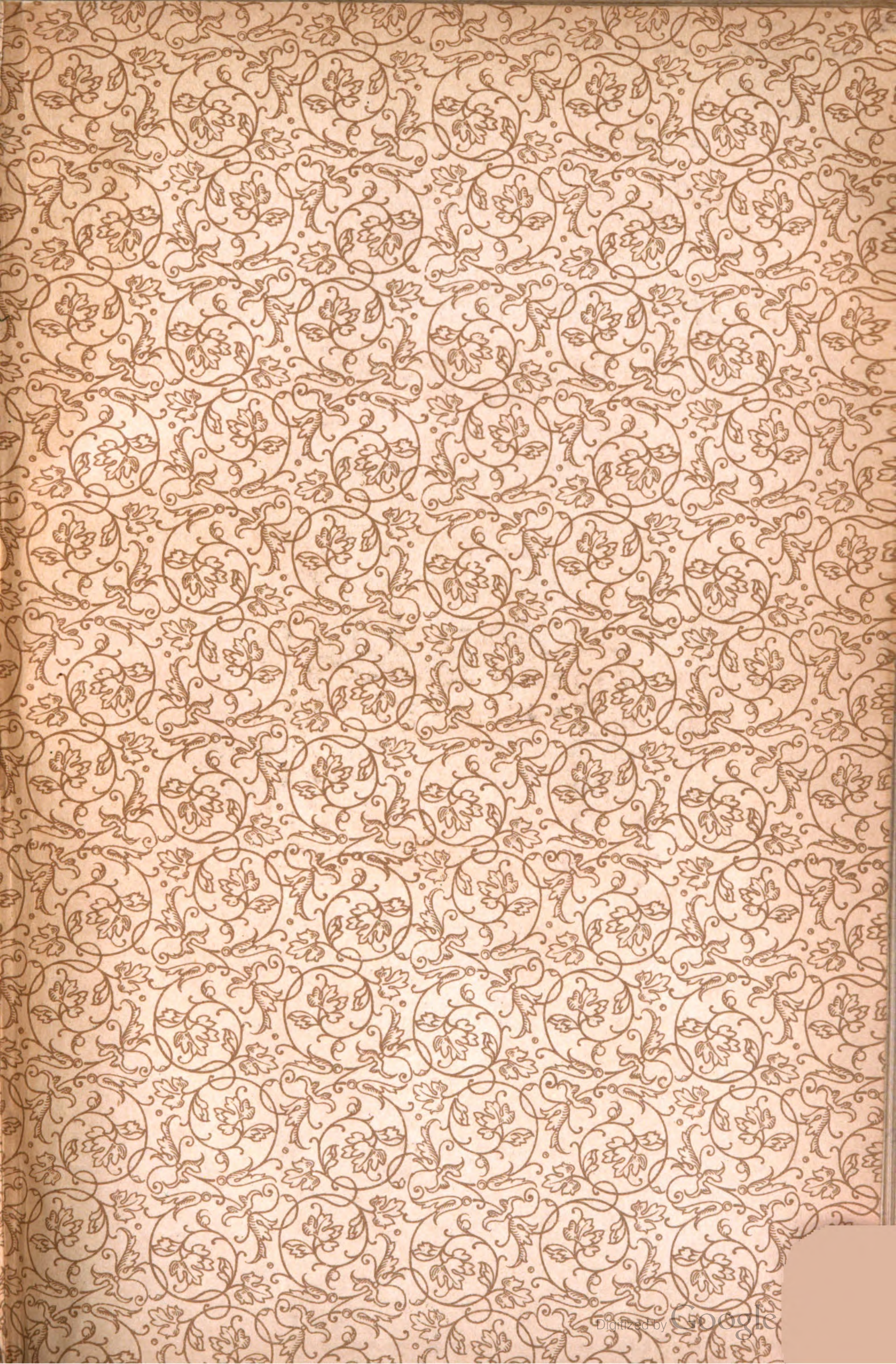

1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



ARISTOTELES' POETIK

ÜBERSETZT UND EINGELEITET

VON

THEODOR GOMPERZ.

MIT EINER ABHANDLUNG:

WAHRHEIT UND IRRTUM IN DER KATHARSIS-THEORIE DES ARISTOTELES

VON

ALFRED FREIHERRN VON BERGER.



LEIPZIG,
VERLAG VON VEIT & COMP.
1897.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Vorwort.

Eine Übersetzung gleicht einem Fensterglas. Ist ein solches staubbedeckt oder rauchgeschwärzt, so zieht es die Aufmerksamkeit auf sich; erfüllt es hingegen seine Aufgabe in annähernd vollkommener Weise, so gleitet der Blick hindurch ohne seiner zu achten. Kein anderes Los erstrebt diese Übertragung der Poetik. Möge man sie so wenig als möglich gewahren, aber gar oft durch sie hindurchblicken auf das Original, das häufiger und eindringender Betrachtung in hohem Maße wert ist als das reife Erzeugnis eines der feinsten und umfassendsten, wenn auch vielleicht nicht der tiefsten Geister aller Zeiten.

Als Aristoteles nahe am Ende seiner Laufbahn (nach der Abfassung seiner „Politik" und vor jener der „Rhetorik") seine Lehrvorträge über die Dichtkunst endgültig in einem Werke zusammenstellte, dessen zweite Hälfte uns unwiederbringlich verloren scheint, hatte er

vornehmlich einen aus Künstlern, Kunstkritikern und Kunstfreunden gebildeten Leserkreis vor Augen. Es galt den in Fragen der Poesie und der Beurteilung ihrer Schöpfungen hin- und herwogenden Meinungsstreit in engere Grenzen zu bannen und dem Urteil über Wert und Unwert der einzelnen Dichtwerke eine feste Grundlage zu bereiten. Wie muß das Heldengedicht, wie vor allem das Trauerspiel beschaffen sein, um den mit Fug an sie zu stellenden Forderungen zu genügen? Dies ist das Problem, mit welchem der uns erhaltene Teil der Poetik sich vornehmlich beschäftigt. Das zweite Buch war, so viel wir wissen, ausschließlich oder nahezu ausschließlich der von denselben Gesichtspunkten ausgehenden Betrachtung des Lustspieles gewidmet. Und wo — so fragt wohl nicht ohne Erstaunen gar mancher unserer Leser — wo ward von anderem als von Epik und Dramatik, wo ward insbesondere von der Lyrik gehandelt? Nirgendwo, so können wir mit Zuversicht antworten, und zwar auf Grund einer Reihe von Thatsachen, die für die Denkweise des Aristoteles bezeichnend genug sind, um ein längeres Verweilen zu rechtfertigen. Die Lyrik wird bei der Aufzählung der musischen Künste übergangen (Cap. 1), während die halb-lyrische und halb-dramatische Dithy-

rambik (s. Register) in diesem Zusammenhange genannt und überdies noch zweimal innerhalb des einleitenden Abschnittes erwähnt wird. Dazu kommt, daß so oft in diesen Eingangscapiteln rein lyrischer Dichtungsarten gedacht wird, dies nur in historischer Rücksicht und in der Weise geschieht, dass sie als bloße Vorstufen und Ansätze zu höher stehenden Gattungen erscheinen. Nur in diesem Sinne ist von „Hymnen und Lobliedern“ nicht minder als von „Rügeliedern“ die Rede. Auch dort, wo die sprachlichen Ziermittel unter die verschiedenen Zweige der Poesie hohen Stiles verteilt werden, umfassen diese neben Tragödie und Epos wieder nur den Dithyrambos (Cap. 22 Ende). Auch findet sich unter den zahlreichen Beispielen, die Aristoteles zum Behufe der Erläuterung seiner Regeln den unterschiedlichen Gebieten der ernsten Poesie entlehnt, nur ein einziges, das man mit einiger Wahrscheinlichkeit auf das Werk eines Lyrikers, des Pindar, bezogen hat. Ist hier noch ein Zweifel möglich, so wird ein solcher durch die Art und Weise ausgeschlossen, in welcher der Verfasser der Poetik sofort in den allerersten Zeilen die Lyrik bei Seite schiebt, indem er die Lehre vom „Aufbau der Fabel“ nahezu an die Spitze seines Unternehmens stellt.

Konnte aber bei einem Liebesliede der Sappho oder bei einem Trinkliede des Anakreon wohl von einer Fabel oder selbst (um gleich einem neueren Erklärer die Worte mit weitreichendster Freiheit wiederzugeben) von einem „componirten Sujet“ gesprochen werden? Ich glaube daher nicht zu viel zu behaupten, wenn ich sage, daß Aristoteles für die lyrische Poesie einfach kein Auge besitzt und von allem Anfang an den Blick mit einseitiger Ausschließlichkeit auf Epos und Drama nebst ihren Abarten und Mischgattungen geheftet hat.

Diese Einseitigkeit ist keineswegs ein vereinzeltes Phänomen. Sie findet ihre Erklärung zum geringeren Teil in der allgemein-hellenischen Sinnesart, zum größeren in der geistigen Eigenart des Aristoteles. Die Überschätzung des Verstandesmäßigen, die Unterschätzung alles Triebartigen und Spontanen war ein Erbstück der Aufklärungsepoche und ihres vornehmsten Vertreters Sokrates, dem Platons künstlerisch reich veranlagte Natur in gewissem Maß ein Gegengewicht bot, das bei Aristoteles fehlte. Nicht mit Unrecht hat Schiller in einem an Goethe gerichteten Briefe (Nr. 311) den Autor der Poetik einen „Verstandesmenschen“ genannt. Als solcher bewährt er sich vornehmlich an zwei Punkten.

Einmal dort, wo er es unternimmt, das Wesen aller Kunstfreude zu erklären, und wo er diese auf die Lernfreude und auf die Lust am Combinieren, somit auf etwas rein Intellectuelles zurückführt (Cap. 4). Und wieder dort, wo er die Wertabstufung oder Rangfolge der verschiedenen Bestandteile der Tragödie zu ermitteln unternimmt. Hier wird der „Fabel" oder der Composition des Dramas, also eben jenem Elemente die Palme gereicht, welches ganz und gar eine Leistung des Kunstverstandes ist. Von demjenigen, worin wir Neueren den Kern und Quellpunkt aller Poesie erblicken, von der Tiefe des Empfindens und von dem Reichtum der Einbildungkraft, von Phantasie und Gemüt ist in der Poetik überhaupt nicht die Rede. Und es würde wenig frommen, wollte man diese Lücke durch die Behauptung zu verdecken suchen, es gelte dem Aristoteles, Normen und Regeln der Dichtkunst aufzustellen, während das Gemüt und die Phantasie des Joches aller Normen spotten. Das hellste Licht über die Eigenart der aristotelischen Kunstauffassung verbreitet jene Stelle unseres Buches, in der von der zwiefachen Art dichterischer Veranlagung gesprochen wird. Diese findet sich, so ungefähr heißt es an jenem

Orte (Cap. 17), einerseits bei Naturen, die sich vermöge ihrer bildsamen Geschmeidigkeit leicht in fremde Geistes- und Gemütszustände zu versetzen wissen, andererseits bei solchen, denen ihr zum Affect neigendes Temperament dieselbe Fähigkeit verliehen hat. Bei den ersteren, so mag man den Gedanken weiter führen, besitzt das Vermögen, sich in psychische Zustände Anderer zu finden, eine große, bei den letzteren der Widerstand gegen die ansteckende Kraft des Affectes eine geringe Stärke. Allein in beiden Fällen — dies lehrt der Zusammenhang unwidersprechlich — ist von der Darstellung fremder Gemütszustände und von dem hierfür erforderlichen Eingehen auf dieselben, ganz und gar nicht von der Selbstdarstellung des eigenen Gefühlslebens die Rede. Wie kann es uns da Wunder nehmen, wenn die aristotelische Kunstlehre dem Ausströmen der gesteigerten Empfindung im Liede nicht das kleinste Plätzchen einräumt? Wenn wir es gewohnt sind, die Quellen auch dramatischer Schöpfungen in inneren Erlebnissen des Dichters zu suchen (man denke an den Faust oder Tasso oder auch an die Selbstbekenntnisse, die man in Shakespeare's Dramen gefunden hat), so ist dieser Gesichtspunkt dem Aristoteles völlig fremd,

ja er wäre ihm kaum verständlich gewesen. Wird doch damit das Dramatische auf etwas Lyrisches, die pragmatische oder objective Dichtungsart auf eine subjective zurückgeführt.

Die gelungene Wiedergabe von etwas Gegenständlichem — dies ist für Aristoteles, der hier und anderwärts keineswegs (nach WILHELM VON HUMBOLDT's viel mißbrauchtem Wort) als „Halb-Grieche“, sondern weit eher, wenn man so sagen darf, als Über-Grieche erscheint, Alpha und Omega aller Kunstübung. Die Anfertigung von Bildwerken, die Plastik, ist ihr Typus, aber auch die von der Plastik am weitesten entfernten Kunstzweige, die Poesie und Musik, haben nach seiner und zum Teil auch nach PLATONS Auffassung die Aufgabe, Objectives nachbildend darzustellen, „Gesinnungen, Affecte und Handlungen“ Anderer zu lebensvoller Anschauung zu bringen. Vor allem „Handlungen“, und damit stoßen wir an die zweite Schranke der aristotelischen Kunstansicht. Ganz nah am Beginne der Poetik geht er mit einem kühnen Satze von dem Begriffe der nachahmenden Darstellung überhaupt ohne jede Vermittlung zur Darstellung handelnder Wesen über (Cap. 2 Anfang). Dieser Sprung setzt über ganze weite

Kunstgebiete hinweg. Das Landschaftsbild und das Stillleben in Malerei und Sculptur, das Tierepos und die eigentlich mythologische Dichtung, gleichwie das gesamte freie Spiel, das die Phantasie mit imaginären Geschöpfen jeder Art treibt, wird hierbei ignoriert oder mit Absicht aus dem Bereiche der Kunst hinausgewiesen. Man wende nicht ein, daß ja auch Götter, Nymphen, Kentauren oder Tiere „Handelnde" seien. Daß Aristoteles hier lediglich an Menschen denkt, das zeigt die sofort nachfolgende Erörterung, die jene handelnden Wesen nach rein menschlichen Kategorien unterscheidet und nur auf solche Abstufungen ihrer Sinnesart Bedacht nimmt, die innerhalb der Menschennatur thatsächliche Verwirklichung gefunden haben. Tragödie, Epos und Komödie stehen eben derart nahezu ausschließlich im Vordergrunde seines Interesses, daß er das daneben Befindliche kaum gewahr wird. Und ganz ebenso ist sein Augenmerk wieder so überwiegend auf das (durch seine concentrierte Kraft und leibhafte Lebendigkeit ihn vor allem anziehende) Drama gerichtet, daß er den Vorzügen des Epos schwerlich gerecht wird und jedenfalls jene Quellen des Interesses, die dem Epos, nicht aber dem Drama zu Gebote stehen, ganz und gar übersieht

— ein Mangel, auf den bereits im Altertum die Ästhetik der Epikureer hingewiesen hat.

Wir sind unvermerkt mit einigen Schwächen des aristotelischen Buches bekannt geworden. Da ziemt es sich, auch seiner leuchtenden Vorzüge nicht zu vergessen. Diese sind vornehmlich dort zu suchen, wo die Stärke dieses großen Kopfes überhaupt zu finden ist: in der Meisterschaft des Beobachtens und Einteilens, in der Freiheit, Schärfe und Treffsicherheit des Blickes. Das Gleichartige zu verbinden, das Ungleichartige zu scheiden, auch dort, wo der äußere Anschein, wo Herkommen und Gewöhnung jene Verbindung und diese Scheidung auf's äußerste erschweren — das versteht Aristoteles wie kaum ein Anderer und darin erreicht der im übrigen vor allem durch die reichste Wissensfülle und durch die gelenkigste Biegsamkeit des Denkens hervorragende Geist die Höhe des echten Genies. Nur einem solchen war es vorbehalten, den Begriff der Poesie von dem äußerlichen Merkmale der Versform zu befreien und künstlerisch gestaltete Gespräche, wie es die platonischen sind, ihr nicht weniger einzureihen, als die in Prosa abgefaßten Genrebildchen eines Sophron und Xenarchos (s. Register). Nur ein solcher vermochte

es, ein Höchstes menschlichen Geisteslebens, den Kunsttrieb und die Kunstfreude, auf ein Animalisches, dem Menschen mit den höheren Tieren Gemeinsames, den Nachahmungstrieb, zurückzuführen und in dem Vorzuge des Menschen hierbei nur einen Unterschied des Grades anzuerkennen (Cap. 4) — ein Versuch, der uns Bewunderung abnötigt, wenngleich seine Durchführung in einer Weise erfolgt, in der wir, wie vorhin bemerkt, die Überschätzung eines psychischen Elementes zu erblicken nicht umhin können. Kein anderer Irrtum war im Altertum weiter verbreitet und ward zäher festgehalten als die Verwechslung oder doch Vermengung der Poesie einerseits mit Moral, andererseits mit Wissenschaft. Kaum irgend etwas gereicht dem Autor der Poetik zu höherer Ehre als die sichere, durch keine Verlockung, auch nicht durch die Autorität seines Meisters Platon beirrte Festigkeit, mit welcher er jeder derartigen Grenzverwirrung entgegentritt, den specifischen Wert einer Dichtung unverrückt im Auge behält und von der moralischen ebenso sehr wie von jeder lehrhaften Abzweckung der Poesie abzusehen gelernt hat. „Das Wesentliche in der Kunst ist das Können“, dieses Wort Schopenhauers könnte man einigen Abschnitten der Poetik als

Motto voranstellen. Der Blick für das Wesentliche zeigt sich ferner ebenso sehr in der Strenge, mit der aus der Sache selbst geschöpfte Normen eingeschärft, wie in der Läßlichkeit, mit welcher eine Regel preisgegeben wird, sobald ihre Verletzung der Dichtung höheren Gewinn bringt als ihre unnachgiebige Wahrung. Von der so schwer zu vermeidenden Neigung, das zur Zeit Geltende und Vorhandene für das allein Mögliche zu halten, zeigt sich Aristoteles hier in erstaunlichem Maße frei. Eine Äußerung, deren knappe Fassung nicht wenig zu bedauern ist, deutet seinen Glauben an eine weitere Entwickelungsfähigkeit der Tragödie vernehmlich genug an (Cap. 4), wobei angesichts dessen, was über die Entbehrlichkeit traditioneller Stoffe und bekannter Namen der Bühnenfiguren gesagt wird, „die ja doch nicht Allen bekannt sind, während sie Allen Genuß gewähren" (Cap. 9), sich kaum an etwas anderes denken läßt, als an das zur Zeit noch gar nicht oder doch nur in ganz vereinzelten Ansätzen vorhandene bürgerliche Trauerspiel. Und daß diese Annahme keine allzu gewagte ist, das erhellt auch aus der Art, in der Aristoteles heroische und halb-mythische Dichtungsstoffe auf ihren wesentlichen, allgemein menschlichen Kern zurückzu-

führen weiß. Man vergleiche in diesem Betracht die Inhaltsangaben der Iphigenienfabel: „ein Mädchen ward geopfert, ohne Vorwissen der Opfernden entrückt“ u. s. w. und der Odysseussage: „ein Mann weilt viele Jahre hindurch einsam in der Fremde, während in der Heimat die Dinge so stehen, daß sein Besitz aufgezehrt und seinem Sohne nach dem Leben getrachtet wird“ u. s. w.

Die Weite und Größe des Umblickes thut jedoch der liebevollen Vertiefung in das Einzelne nicht den mindesten Eintrag. Die Poetik ist voll von dem, was man Atelier-Weisheit nennen möchte, von vielsagenden, einer bewunderungswürdigen Breite der Erfahrung entstammenden technischen Winken und Beobachtungen. Sollte ihr Verfasser sich hierbei nicht der fördernden Mithilfe eines fachmännischen Beraters erfreut haben? Man darf die Frage, wie ich meine, bejahen. Der reichbegabte, als Rhetor wie als Tragödiendichter gleich hervorragende Theodektes aus Phaselis war ein Schüler des Aristoteles und mit dem wenig älteren Meister auf's innigste befreundet. Den frühverstorbenen Jünger hat der Lehrer ebensowohl durch die Herausgabe seines Nachlasses (einer Schrift rhetorisch-grammatischen Inhaltes), wie dadurch geehrt, daß er seiner Aussprüche

und vor allem seiner Dichtungen wo es nur immer anging gedachte, in der Poetik einmal neben dem Ödipus des SOPHOKLES (Cap. 10), und auch in solchen Fällen, in denen das Werk jedes beliebigen anderen Dichters als Beispiel denselben Dienst leisten könnte (Cap. 17). Wir irren schwerlich, wenn wir hierin auch die antiker Sitte gemäß erfolgende Abstattung einer Dankesschuld erblicken. Daß der Schauspieldichter den nach jeder Art von Belehrung eifrig ausspähenden Universalgelehrten, dem er persönlich so nahe stand wie ALKIBIADES dem SOKRATES, in manches Geheimnis seiner Kunst eingeweiht hat, wie sollte diese Annahme nicht hohe Wahrscheinlichkeit besitzen?

Die Anordnung des Buches bereitet dem Verständnis an einigen Stellen nicht geringe Schwierigkeiten. Diesen zu begegnen, dürfte eine kurze, den Leser vorweg orientierende Inhaltsangabe wohl geeignet sein. Der Eingang des Werkes dient in naturgemäßer Weise der Aussonderung der Poesie aus dem Gesamtbereiche der ihr nahe verwandten Künste. Daran schließt sich nicht minder naturgemäß die Gliederung der Dichtkunst in ihre Unterarten an. Die nächste Stelle nimmt die Untersuchung des Ursprungs und der Entwickelung

der von Aristoteles anerkannten dichterischen Hauptgattungen ein. Durch diese bahnt er sich unmerklich den Weg zur Feststellung der Rangfolge und der durch sie bestimmten Folgeordnung in der Betrachtung jener drei Hauptgattungen: Tragödie, Epos und Komödie. Die Behandlung der Tragödie führt ihn zur Unterscheidung ihrer (inneren) Bestandteile oder Elemente und im Anschlusse hieran zur Ermittelung der Rangordnung derselben. In eben dieser Reihenfolge werden sie nunmehr besprochen. Zuvörderst und der ihr vom Stagiriten zuerkannten überragenden Bedeutung gemäß mit größter Ausführlichkeit der Bau der „Fabel". Hieran reiht sich die Erörterung des zweiten Hauptbestandteiles, der „Charaktere". Bis hierher (Cap. 15 Schluß) bietet der Verlauf der Darstellung keinerlei Anstoß. Hier ereignet sich jedoch etwas Wundersames. Der „Erkennung", die im antiken Drama eine so bedeutsame Rolle spielt und die, wie sie selbstverständlich einen Teil der Fabel bildet, so auch ausdrücklich als ein solcher bezeichnet wird, ist das Capitel 16 gewidmet, obgleich der Autor im Beginne des Capitels 15 die Behandlung der Fabel bereits abgeschlossen und die Erörterung der Charaktere (wie bemerkt) in Angriff ge-

nommen hatte. Der Widersinn dieser Anordnung spottet jeder Rechtfertigung. Hier kann unmöglich absichtsvolle Überlegung gewaltet haben. Die naheliegende Mutmaßung einiger Kritiker, daß die Capitel 15 und 16 ihre Stelle zu tauschen haben, leidet jedoch an manchen Schwierigkeiten. Sie ist vor allem darum unglaubhaft, weil zufällige Irrungen, Blattvertauschungen u. dgl. nicht den Platzwechsel ganzer, in sich wohl abgeschlossener Abschnitte zu erzeugen pflegen. Wir haben anderwärts die Vermutung zu begründen versucht, daß uns hier eine nachträgliche Zuthat des Verfassers vor Augen liegt, die mit der Umgebung nicht mehr in angemessener Weise verwoben worden ist. Solch ein Nachtrag, die genauere Ausführung eines vorher nur angedeuteten Themas konnte sehr wohl durch die Wiederholung desselben Vortragscurses veranlaßt werden. Dazu stimmt auch der Umstand, daß die auf die Iphigeniendichtung des Polyeidos bezügliche Bemerkung in Capitel 17 in einer Weise erfolgt, als wäre die denselben Gegenstand betreffende Äußerung des Capitels 16 zur Zeit nicht vorhanden gewesen.

Die beiden folgenden Capitel sind von einer Reihe einzelner, wenig systematisch angeordneter Winke und

Bemerkungen eingenommen, die sich zum Teil auf den Schaffensproceß des tragischen Dichters beziehen (Cap. 17), zum Teil die Absicht verraten, mit der Behandlung der Tragödie aufzuräumen und von ihren sechs Bestandteilen nur mehr zwei (die „Reflexion“ und die „Diction“) weiterer Besprechung vorzubehalten. Die Verwirklichung dieser Absicht bieten die Capitel 19—22, und zwar in der Art, daß die „Reflexion“ fast nur erwähnt wird, um aus dem Bereiche der Poetik hinaus- und jenem der Rhetorik zugewiesen zu werden, während die „Diction“ eine nicht nur durch ihre übergroße Weitläufigkeit das Befremden des Lesers erregende Erörterung erfahren hat. Denn auch darüber mag sich derselbe zunächst verwundern, daß der Autor diesen und nur diesen Bestandteil dort behandelt, wo die nachtragsweise Hinzufügung jener oberwähnten langen Reihe zerstreuter Bemerkungen bereits seine Absicht bekundet hat, die Lehre von der Tragödie zum Abschlusse zu bringen. Beides hängt auf's engste zusammen. Und der Zusammenhang ist dieser. Die Sprachlehre war in jenem Zeitalter kaum über ihre ersten Anfänge hinaus gediehen. Sie bot nicht Stoff genug dar zu einer selbständigen Behandlung. Was Wunder, daß der all-

umfassende Encyklopädist den ersten ihm begegnenden Anlaß benützte, um einiges von dem vorzubringen, was er über diesen Gegenstand zu sagen hatte. Solch einen Anlaß gewährte ihm die Notwendigkeit, sich über die Erfordernisse der dichterischen Sprache zu äußern (Cap. 22). Diese bestanden für Aristoteles in der richtigen Verwendung der Metapher und der sonstigen Mittel des poetischen Ausdrucks. So mußten denn vorerst diese und ihre Abarten dem Leser vorgeführt werden (Cap. 21). Allein dem systematischen Geiste des Stagiriten widerstrebte es, die Mittel des potischene Ausdrucks abzuhandeln, ohne vorher jene des sprachlichen Ausdrucks überhaupt durchmustert zu haben. Da galt es denn zunächst, die verschiedenen Redeteile oder Wortarten von einander zu sondern. Vom Wort aber führt der Weg einerseits nach abwärts durch die Silbe bis zum Sprachlaut, andererseits nach aufwärts zur Rede oder zum Wortgefüge, mochte dieses nun eine bloße Wortgruppe, ein Satz im eigentlichen Sinne, oder auch ein so vielteiliges Sprachgebilde sein, wie die Ilias eines ist (Cap. 20). Daher der große Umfang dieser Sprachcapitel, daher auch die auf den ersten Blick so verwunderliche Stelle, die sie einnehmen. In

Wahrheit ist diese mit bestem Bedacht gewählt worden. An jedem früheren Orte hätte die übergroße Ausdehnung dieser Abschnitte das Ebenmaß der Darstellung empfindlich geschädigt. Noch schwerer aber wog ein anderer Bestimmungsgrund. Die „Diction“ mag immerhin, wie Aristoteles sie nennt, ein „Bestandtheil“ der Tragödie heißen; aber sie kann mit demselben Recht als ein Bestandteil des Epos und jeder anderen dichterischen Gattung gelten. Da war es denn ein überaus glücklicher Griff, dieses Stück an den Schluß der von der Tragödie handelnden Partie des Buches und damit zugleich unmittelbar vor den Anfang der die übrigen Dichtungsarten, zunächst der das Epos betreffenden Abschnitte zu setzen.

Nicht minder wohlerwogen ist die Anordnung der nunmehr folgenden letzten vier Capitel. Das 23. und 24. handeln vom Epos; das 25. erörtert das Thema der „Probleme und Lösungen“, deren Stoff in überwiegendem Maße dem Epos entnommen ist. Sind es doch die Muster-Epen Homers, an denen der Scharfsinn der Kritiker und Ausleger von früh auf sich zu üben gewohnt war. Dabei verschlägt es nichts, daß der Autor hier und da Erzeugnisse der anderen echten Dichtungs-

arten herbeizieht, deren Behandlung ja in unserem Büchlein niemals eine streng gesonderte ist. Gelegentlich werden in diesem seltsamen Leitfaden der Disputierkunst über poetische Gegenstände auch grundsätzliche Ergebnisse gewonnen und auf die Tragödie nicht minder als auf das Epos angewendet. Den Schluß bildet die Vergleichung der zwei im ersten Buch allein besprochenen Dichtungsarten (Cap. 26), welche die schon vorher sattsam angedeutete Bevorzugung der Tragödie vor dem Epos mittelst einer der Spitzfindigkeit nicht entbehrenden Beweisführung zu rechtfertigen bestimmt ist.

Anmerkungen wurden nur dort hinzugefügt, wo dieselben ganz und gar nicht zu entbehren waren. Im übrigen soll das Register, überwiegend im Anschluss an Eigennamen, dem Aufklärungsbedürfnisse des Lesers Genüge leisten. Außerdem hat der Übersetzer sich erlaubt, solche Ergänzungen des knappen aristotelischen Ausdrucks, deren der moderne Leser bedürfen mag, dem Texte selbst in cursivem Druck einzuverleiben, nicht minder Zuthaten, die einen Ersatz für unübersetzbare Beispiele bilden sollen. Die uns und manchen

anderen Kritikern als unecht geltenden Stücke, nämlich das ganze Capitel 12 und der Schluß des Capitels 21, wurden in kleinerer Schrift gesetzt. Die Annahme einer Texteslücke wird durch ein Sternchen bezeichnet. Über die der Übertragung zu Grunde gelegte Textesgestaltung giebt ein Anhang kurze Rechenschaft. Eigene Beiträge zur Kritik und Erklärung des Textes der Poetik hat der Übersetzer in vier Abhandlungen geliefert, von denen drei in den Sitzungsberichten der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften („Zu Aristoteles Poetik" I, II und III. Wien 1888 und 1896), die vierte in dem Sammelbande „Eranos Vindobonensis" (Wien 1893) veröffentlicht wurden.

Th. G.

Inhalt.

---

1. Über die Dichtkunst, diese selbst sowohl als ihre Arten und das Wesen einer jeden derselben, über den Bau der Fabeln, der für das Gelingen der Dichtung erforderlich ist, über die Zahl und Beschaffenheit ihrer Teile, desgleichen über alles andere, was in den Bereich derselben Untersuchung fällt, wollen wir handeln, und zwar beginnen wir naturgemäß mit dem ersten zuerst. Das Heldengedicht und das Trauerspiel, ferner das Lustspiel und die Dithyrambendichtung, nicht minder der größte Teil des Guitarre- und Flötenspieles sind insgesamt nachahmende Darstellungen, unterscheiden sich aber in drei Punkten: in den Darstellungsmitteln, den Darstellungsobjecten und der Darstellungsweise. Denn gleichwie man vielerlei Gegenstände durch Farben und Formen, teils kunstgerecht, teils routinegemäß, manche auch durch die Stimme nachbildet, so steht es hierin mit den gesamten Künsten also. Sie alle stellen durch Rhythmus, Rede und Tonsatz dar, zum Teil durch einzelne dieser Kunstmittel, zum Teil durch ihre Vereinigung. Tonsatz und Rhythmus allein verwendet das

Guitarre- und Flötenspiel und wenn es noch irgend welche andere Künste von der Art giebt, wie das Spiel der Hirtenpfeife eine ist, *Zweige der Musik nämlich, deren Betrieb Sache des ungeschulten Volkes ist.* Durch bloßen Rhythmus ohne Tonsatz stellen die feineren unter den Tänzern etwas dar; denn auch sie bilden durch den Geberden-Rhythmus Stimmungen, Affecte und Handlungen nach. Der bloßen prosaischen oder versificierten Rede, und im letzteren Falle einer Gattung oder eines Gemenges von Versmaßen, bedient sich eine Darstellungsart, die bisher einer ihr eigentümlichen Bezeichnung ermangelt. Denn es fehlt uns an einer gemeinsamen Benennung für die Mimen des Sophron und Xenarchos und für die sokratischen Gespräche, gleichwie für nachahmende Darstellungen, welche jemand in das Gewand jambischer Trimeter, des elegischen oder irgend eines anderen Versmaßes kleiden wollte. Nur pflegen die Menschen an das Versmaß das Wort „dichten" zu heften und die Einen Elegiendichter, die Anderen hexametrische Dichter zu nennen, indem man ihnen nicht den Dichternamen auf Grund der nachahmenden Darstellung zuerkennt, sondern je nach dem Versmaß eine gemeinsame Bezeichnung erteilt. Denn auch wenn sie ein Thema der Heil- oder Naturkunde in Versen zum Ausdruck bringen, pflegt man sie so zu nennen; in Wahrheit hat aber Homer mit Empedokles nichts als das Versmaß gemein, weshalb man jenen einen Dichter, diesen aber nicht sowohl einen solchen

als einen Naturforscher nennen sollte. Ebenso stünde es *(d. h. ebenso ließe uns der herrschende Sprachgebrauch im Stich)*, wenn jemand alle Versmaße durcheinander mengen und in dieser Gestalt eine nachahmende Darstellung hervorbringen wollte, etwa wie CHÄREMON seinen „Kentauren“ gedichtet hat; und doch müßte man ihn einen Dichter nennen. So viel nun hierüber. Endlich aber giebt es Künste, die sich all der genannten Mittel, nämlich des Rhythmus, des Liedes und des Verses bedienen, so einerseits die Dithyramben- und Nomendichtung,[1] andererseits das Lust- und Trauerspiel, nur mit dem Unterschied, daß jene alle diese Elemente vereinigt, diese sie in partienweiser Abwechslung verwenden.

2. So unterscheiden sich nun die Künste in Ansehung ihrer Darstellungsmittel. Da jedoch die Darstellenden Handelnde darstellen, diese aber notwendig edel oder gemein sein müssen — sind doch dies die Grundformen, auf welche so ziemlich sämtliche Charakternüancen zurückgehen, da sich Alle durch Schlechtigkeit und Güte des Charakters von einander unterscheiden —, so werden jedesmal Personen dargestellt, die entweder über das Durchschnittsmaß hervorragen oder unter dieses herabsinken oder auch ihm entsprechen. Verfahren doch auch die Maler nicht anders, wie denn

[1] Vgl. das Register unter „Dithyrambos“ und „Nomos“.

Polygnot Idealgestalten, Pauson ihr Gegenteil, Dionysios aber Conterfeis geschaffen hat. Es leuchtet ein, daß auch jede der genannten darstellenden Künste diese Unterschiede aufweisen und eine andere sein wird, je nachdem sie in diesem Sinn anders Geartete darstellt. Denn auch *wo man es zunächst nicht erwarten sollte*, in der Tanzkunst gleichwie im Guitarre- und Flötenspiel ist für diese Unterscheidungen Raum vorhanden; desgleichen bei der prosaischen und der versificierten Darstellung, wie denn HOMER bessere als Durchschnittsmenschen, KLEOPHON eben solche, HEGEMON der Thasier aber, da er das Genre der Parodien schuf, und NIKOCHARES, der Verfasser der „Deliade", schlechtere dargestellt haben. Nicht anders steht es mit Dithyramben und Nomen, wie denn TIMOTHEOS *einen Nomos* „die Perser", er und PHILOXENOS *je einen Dithyrambos* „Der Kyklope" gedichtet haben. Eben dies aber ist der Punkt, an dem sich das Trauerspiel vom Lustspiel scheidet; denn dieses will schlechtere Charaktere darstellen, jenes aber bessere, als in der Gegenwart heimisch sind.

3. Der dritte dieser Unterschiede hat auf die Art und Weise der nachahmenden Darstellung Bezug. Denn diese kann auch bei gleichen Darstellungs-Mitteln und -Objecten eine verschiedene sein. Einmal nämlich bedient sich der Dichter der erzählenden Form (und zwar entweder, wie HOMER dies thut, in der Gestalt eines Anderen oder in eigener Person und als ein und der-

selbe), ein andermal führt er die Dargestellten insgesamt als thätig und handelnd vor. Diese drei Punkte sind es somit, nach welchen, wie bereits bemerkt, die Darstellung sich unterscheidet, nämlich nach ihren Mitteln, ihren Gegenständen und ihrer Form. So kommt denn Sophokles in einem Betracht neben Homer zu stehen, da Beide würdige Charaktere darstellen, in einem anderen neben Aristophanes, denn Beide stellen Handelnde und Wirkende dar. Eben darum, weil die Bühnenwerke Handelnde darstellen, heißen sie, wie manche behaupten, „Dramen“. Und damit hängt es zusammen, daß die Dorer den Anspruch erheben, die Urheber des Trauerspieles und Lustspieles zu sein. Das Lustspiel wollen nämlich die Megarer geschaffen haben, sowohl die im Mutterlande — und zwar zur Zeit, da bei ihnen das demokratische Regiment bestand — als die sicilischen, deren Mitbürger Epicharm war, lange vor *den ältesten attischen Lustspieldichtern* Chionides und Magnes. Das Trauerspiel aber wollen einige der peloponnesischen Dorer ins Leben gerufen haben, wobei sie sich insgesamt auf das Zeugnis der Sprache berufen.[1] Sie selbst nämlich nennen, wie sie sagen, die ländlichen Ortschaften „Kōmen“, während die Athener sie als „Dēmen“, bezeichnen, die „Komöden“ aber seien nicht von „kōmázein“ (umherschwärmen) so benannt, sondern davon, daß sie, denen Mißachtung die Stadt verschloß, in den Dörfern

[1] Vgl. im Register „Megarische Komödie“ und „Peloponnesische Tragödie“.

(Kōmen) umhergezogen seien; endlich heiße das Tun bei ihnen „drān“ *(woher Drama stammt)*, bei den Athenern aber „prāttein“.

4. In Betreff der Unterschiede der nachahmenden Darstellung, ihrer Anzahl und Artung, mag das Gesagte genügen. Was aber die Entstehung der Poesie überhaupt anlangt, so haben dabei wohl zwei Ursachen und zwar solche von natürlicher Art zusammengewirkt. Denn das Nachahmen ist dem Menschen angeboren und von Jugend auf vertraut; ragt er doch in Ansehung dieser Begabung und dadurch, daß er seine ersten Kenntnisse auf diesem Weg erwirbt, vor den anderen Lebewesen hervor; und nicht minder allgemein ist die Freude an Nachahmungen. Einen Beweis für das letztere giebt der Eindruck ab, den wir von Kunstwerken empfangen. Denn Dinge, deren Anblick uns in der Natur peinlich berührt, betrachten wir in ihren allergetreuesten Nachbildungen mit Vergnügen, so die widerwärtigsten Tiere oder auch Leichname. Auch dafür läßt sich ein Grund angeben, und zwar der folgende. Das Lernen ist nicht nur für die Jünger der Wissenschaft, sondern desgleichen für alle Übrigen ungemein ergötzlich, wenngleich ihr Anteil daran nicht eben tief geht. Denn darum betrachtet man Nachbildungen mit Wohlgefallen, weil sich daraus ein Lernen ergiebt und ein combinierendes Erschließen dessen, was jegliches bedeutet (z. B. beim Porträt, daß Dieser da eben Jener ist); denn kennt jemand den

Gegenstand nicht schon von früher her, so wird ihm das Abbild nicht als solches Vergnügen bereiten, sondern durch seine Technik oder durch das Colorit oder aus einem anderen derartigen Grunde. Da uns nun der Trieb zu nachahmender Darstellung von Natur aus eigen ist und nicht minder der Sinn für Musik und Rhythmus (und daß die Versmaße Teile der Rhythmen sind, ist ja klar), so haben die Menschen, durch die eigene Veranlagung dazu gedrängt und zumeist auf dem Wege stufenweiser Vervollkommnung, aus den *bekannten rohen* Stegreifversuchen die Poesie erzeugt.

Diese spaltete sich aber nach der ihren Pflegern eigenen Sinnesweise, indem die mehr zum Erhabenen Neigenden die edlen Handlungen und die Handlungen edler Personen darstellten, die trivialer Angelegten aber solche von Gemeinen, wobei diese zuerst Rügelieder dichteten, gleichwie Andere Loblieder und Hymnen schufen. Von Vorgängern Homers nun kennen wir kein derartiges Dichtwerk; es wird aber wohl viele solche Dichter gegeben haben. Gehen wir aber von Homer aus, so können wir manches nennen, wie seinen „Margites" und derartiges mehr. In diesem Gebiete kam auch das ihm gemäße Versmaß auf, weshalb es jetzt das „jambische" heißt, weil nämlich die Leute einander in diesem Maße mit Spottversen („Jamben") verfolgten. Und so wurden die Alten zum teil heroische, zum teil Jambendichter. Gleichwie aber Homer im ernsten Genre am meisten Dichter war — hat doch er allein nicht nur vorzüglich

gedichtet, sondern überdies auch dramatische Nachbildungen geliefert —, so hat er auch die Formen des Lustspiels zuerst vorgezeichnet, indem er nicht das Rügelied pflegte, sondern das Lächerliche in dramatischer Weise gestaltete. Denn der „Margites“ nimmt den Lustspielen gegenüber dieselbe Stellung ein wie Ilias und Odyssee im Verhältnis zu den Trauerspielen. Nachdem aber diese Gattungen der Poesie ans Licht getreten waren, da dichteten die Einen und die Anderen je nach der Richtung ihrer Sinnesart Lustspiele statt der Spottgedichte und Trauerspiele anstatt der Heldengedichte, weil diesen Kunstformen eben mehr Grösse und Ansehen innewohnte als jenen. Die Frage freilich zu entscheiden, ob das Trauerspiel in der Ausbildung seiner Zweige nichts mehr zu wünschen übrig lässt, und zwar sowol an sich als mit Rücksicht auf die mannigfaltige Artung des Theaterpublicums, ist nicht dieses Ortes. Hervorgegangen aber ist es jedenfalls aus Stegreifversuchen nicht minder als das Lustspiel, jenes nämlich aus den Vorträgen der Vorsänger im Dithyrambos, dieses aus jenen in den Phallosliedern, die noch jetzt in vielen Städten im Schwange sind. So ist das Trauerspiel schrittweise herangewachsen, indem man jeden hervortretenden Keim zur Entfaltung brachte, und nachdem es mannigfaltige Umwandlungen erfahren hatte, blieb es stehen, sobald es seine naturgemäße Gestaltung gewonnen hatte. So hat, *um einige dieser Wandlungen namhaft zu machen*, Äschylos die Zahl der

Schauspieler von einem auf zwei erhöht, den Anteil des Chors verringert und dem Dialog die erste Rolle zugewiesen; drei Schauspieler und die Kunst der Decoration hat aber SOPHOKLES eingeführt. Was das Wachstum ihrer Großartigkeit anlangt, so hat sich das Trauerspiel im Gegensatze zur ursprünglichen Kleinheit der Fabeln und der zum Possenhaften neigenden Artung der Diction ihres satyrspielartigen Ursprungs wegen erst spät zu höherer Würde erhoben. Auch das Versmaß hat sich umgewandelt, indem der Jambus an die Stelle des Trochäus getreten ist. Ursprünglich hatte man sich nämlich, da die Dichtung satyrhaft und mehr balletartig war, des trochäischen Tetrameters bedient. Als jedoch die Wechselrede aufkam, ließ die Natur der Sache selbst das angemessene Versmaß ergreifen. Passt doch der Jambus am besten zum Sprechen, wie dies aus der Tatsache erhellt, dass wir in der Conversation am meisten jambische Verse gebrauchen, hexametrische aber selten und nur dann, wenn sich die Rede zu nahezu recitativartigem Schwung erhebt. Die Vermehrung der Zahl der Acte endlich und alles weitere, wie nämlich ein jegliches im Laufe der Zeit soll vervollkommnet worden sein, gelte uns als gesagt; denn alles im einzelnen durchzugehen, würde wohl allzuweit führen.

5. Das Lustspiel aber ist wie gesagt eine Darstellung von Niedrigerem, nicht jedoch im ganzen Umfange des Schlechten, sondern ein Ausschnitt aus dem

Bereiche des Hässlichen ist das Lächerliche. Besteht dies doch in einer weder Schmerz noch Schaden erzeugenden Verfehlung und Entstellung, wie denn sogleich die lächerliche *(komische)* Maske etwas hässliches und verzerrtes ist, was keinen Schmerz bereitet. Die Wandlungen nun, welche das Trauerspiel erfahren hat, gleichwie ihre Urheber sind nicht verborgen geblieben; wol aber ist es dem Lustspiel so ergangen, weil sein Betrieb nicht von Anfang an ernst genommen wurde; hat ihm doch auch die Behörde nur spät einen Chor bewilligt, dessen Stelle vordem Freiwillige einnahmen. Erst aus einer Zeit, in der das Lustspiel bereits gewisse feste Formen gewonnen hatte, werden die vorhin angeführten Dichter genannt. Wer aber die Masken oder die Prologe eingeführt oder die Zahl der Schauspieler erhöht hat und derartiges mehr, ist nicht bekannt. Die Composition der Fabel nun stammt aus Sicilien; von den zu Athen heimischen Lustspieldichtern aber war es Krates, der unter Verzicht auf die jambische *(pasquillartige)* Richtung zuerst Reden und Fabeln von allgemeinem Charakter zu dichten begonnen hat.

Das Heldengedicht hält nun mit dem Trauerspiel in so weit gleichen Schritt, dass es eine versificierte umfangreiche Darstellung von Würdigem ist, unterscheidet sich aber von ihm durch die mangelnde Mannigfaltigkeit des Versmasses und durch die erzählende Form. Ferner bildet auch die Länge *der Handlung* einen Unterschied, indem das Trauerspiel wenn irgend

möglich mit einem Sonnenumlauf auszukommen oder diese Grenze doch nur wenig zu überschreiten trachtet, während die Zeitdauer des Heldengedichtes eine unbestimmte ist. Freilich hielt man es mit dem Trauerspiel in diesem Betracht anfänglich nicht anders als mit den Heldengedichten. Die Bestandteile *der Dichtwerke* sind zum Teil beiden Gattungen gemein, zum Teil dem Trauerspiel allein eigen. Wer daher über die Vorzüge und Mängel eines Trauerspiels zu urteilen versteht, der weiss ebenso in Betreff der Heldengedichte Bescheid. Denn was das Heldengedicht besitzt, das gehört auch dem Trauerspiel an, nicht aber umgekehrt.

6. Über die nachahmende Darstellung nun, welche sich des hexametrischen Versmasses bedient *(über das Heldengedicht nämlich)* und über das Lustspiel werden wir später handeln; vom Trauerspiel aber wollen wir zunächst sprechen, nachdem wir vorerst die aus dem Gesagten sich ergebende Bestimmung seines Wesens dargelegt haben. Das Trauerspiel ist nämlich die Darstellung einer würdigen und in sich abgeschlossenen, eine gewisse Größe besitzenden Handlung in verschönter Rede, unter partienweise gesonderter Verwendung der Verschönerungsarten, nicht in erzählender Form sondern durch handelnde Personen — eine Darstellung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Entladung dieser Affecte herbeiführt. Unter verschönter Rede verstehe ich jene, welche Rhythmus, Tonsatz und Gesang

besitzt; unter partienweise gesonderter Verwendung der Verschönerungsarten aber, daß einige Teile blos in Versform, andere wieder in Gesangsform verlaufen.

Da nun die Darstellung durch handelnde Personen erfolgt, so ergiebt sich zuvörderst als ein Bestandteil des Trauerspiels der für das Auge berechnete *scenische* Schmuck, desgleichen die Gesangscomposition und die Diction, da dies die Mittel der Darstellung sind. Unter Diction verstehe ich die bloße Composition der versificierten Rede; was die Gesangscomposition ist, das leuchtet jedem ein *und bedarf daher keiner näheren Erklärung.* Da nun das Trauerspiel weiters die Darstellung einer Handlung ist, eine solche aber durch irgendwelche handelnde Personen erfolgt, die notwendiger Weise nach Charakter und Intellect qualitativ bestimmt sein müssen, so ergeben sich naturgemäß zwei Ursachen der Handlungen, eben der Intellect und der Charakter. Denn je nach der Beschaffenheit derselben legen wir auch den Handlungen bestimmte Eigenschaften bei und aus dieser Artung der Handlungen ergiebt sich der Erfolg und Mißerfolg aller handelnden Personen. Die Darstellung der Handlung nun ist gleichbedeutend mit der Fabel; ich verstehe hier nämlich unter Fabel die Composition der Begebenheiten. Die Charaktere aber sind das, wonach wir den Handelnden eine bestimmte Beschaffenheit zusprechen. Die Gedankenschöpfung (oder Reflexion) endlich — *das Widerspiel des Intellects im Drama* — umfaßt all das, wodurch die Personen in

ihren Reden etwas beweisen oder auch eine Ansicht äußern. So ergeben sich denn mit Notwendigkeit sechs Bestandteile jedes Trauerspiels, auf Grund deren es diese oder jene Beschaffenheit besitzt, *d. h. Lob oder Tadel verdient.* Es sind dies: die Fabel, die Charaktere, die Diction, die Reflexion, der scenische Apparat und die Gesangscomposition. Zwei Bestandteile nämlich gehören den Darstellungsmitteln an, einer der Darstellungsweise, drei den Darstellungsobjecten; und außer diesen giebt es keinen. Dieser bedienen sich nun nicht etwa wenige Dichter, sondern man darf wohl sagen alle in allen Arten des Trauerspiels. Denn jedes solche Dichtwerk besitzt einen scenischen Apparat, Charaktere und Fabel, nicht minder Diction, Gesang und Reflexion.

Der wichtigste dieser Bestandteile ist der Aufbau der Begebenheiten; denn das Trauerspiel ist eine nachahmende Darstellung nicht von Menschen, sondern von Handlung und Leben. Und auch das Leben besteht im Handeln und das Lebensziel *(die Glückseligkeit nämlich)* ist ein Thun, nicht eine Beschaffenheit. Es sind aber die Menschen je nach ihren Charakteren so oder so beschaffen, nach ihren Handlungen jedoch glückselig oder das Gegenteil davon. So agieren sie denn *(die Bühnenfiguren nämlich)* nicht um Charaktere darzustellen, sondern sie nehmen die Charaktere um der Handlungen willen in den Kauf. Die Begebenheiten und die Fabel sind somit der Zweck des Trauerspiels; der Zweck aber ist das wichtigste von allen. Ferner könnte ein Trauer-

spiel nicht ohne Handlung zu Stande kommen, wohl aber ohne Charaktere. Sind doch die Werke der meisten Neueren charakterlos, und überhaupt gilt von vielen Dichtern das was unter den Malern von Zeuxis gilt, wenn man ihn mit Polygnot vergleicht. Denn Polygnot ist ein trefflicher Charaktermaler, den Gemälden des Zeuxis aber fehlt aller Charakter. Ferner wenn jemand meisterliche Charakter-Reden, Glanzstücke der Diction und der Reflexion an einander reihen wollte, so würde er nicht das leisten, was sich uns als die Aufgabe des Trauerspiels gezeigt hat. Weit eher wird dies eine Dichtung thun, welche in diesen Rücksichten mit geringeren Mitteln arbeitet, aber einer Fabel und eines Aufbaus der Begebenheiten nicht entbehrt. Nicht anders steht es ja auch um die Malerei. Wenn nämlich jemand die schönsten Farben planlos auftrüge, so würde er uns nicht den gleichen Genuss gewähren als durch die wenngleich nur grau in grau ausgeführte Zeichnung eines Gegenstandes. Dazu kommt noch, dass die bedeutendsten Stücke, durch die uns das Trauerspiel fesselt, Bestandteile der Fabel sind, die Peripetien *(Schicksalswendungen)* nämlich und die Wiedererkennungen. Endlich ist auch das ein Beweis *für die Richtigkeit unserer Behauptung*, dass die angehenden Dichter früher dazu gelangen in der Diction und Charakteristik etwas erkleckliches zu leisten als im Bau der Fabel; und das gleiche gilt auch fast ausnahmslos von den Dichtern der Frühzeit. Grundelement

also und gleichsam Seele des Trauerspiels ist die Fabel. Zunächst aber kommen die Charaktere; gilt es doch die Darstellung einer Handlung und vermöge dieser in erster Reihe der handelnden Personen. Das dritte aber ist das Reflexionselement. Dieses besteht in dem Vermögen, erschöpfend und angemessen zu sprechen, was für den Redner die Sache politischer und rhetorischer Schulung ist; lassen doch auch die alten Tragiker ihre Personen wie Staatsmänner, die jetzigen wie Redekünstler sprechen. *(Um aber von dem Unterschied zwischen der Charakteristik und dem Reflexionselement zu handeln:)* Die Charakteristik ist das, was die *(Gesinnung oder)* Willensrichtung offenbart, wie nämlich das beschaffen ist, was jemand wählt oder meidet. Darum ermangeln dieses Elementes jene Reden, bei welchen es nicht klar wird oder die überhaupt nichts enthalten, was der Sprechende wählt oder meidet. Das Reflexionselement aber umfasst jene Außerungen, in welchen die Sprechenden das Dasein oder das Nichtdasein von etwas erweisen oder allgemeine Gedanken kund thun. Der vierte der genannten Bestandteile aber ist die Diction. Darunter verstehe ich, wie schon bemerkt, den sprachlichen Ausdruck, dessen Wesen in gebundener und in ungebundener Rede dasselbe ist. Unter den übrigen Bestandteilen folgt dann (als fünfter) die Gesangscomposition, welche die wirksamste der Würzen ist. Die scenische Ausstattung entbehrt zwar nicht bestrickenden Reizes, doch ist sie das geistes-

ärmste Element und hat mit der Dichtkunst am wenigsten zu schaffen; thut doch überhaupt das Trauerspiel auch ohne schauspielerische Aufführung seine Wirkung, und zudem ist bei der Anfertigung der Bühnenrequisite die Kunst des Theatermeisters maßgebender als jene des Dichters.

7. Nachdem wir nunmehr soweit im Klaren sind, wollen wir davon handeln, wie der Aufbau der Begebenheiten — das Erste und das Wichtigste im Trauerspiel — beschaffen sein soll. Als ausgemacht gilt es uns, daß das Trauerspiel Darstellung einer in sich abgeschlossenen und ganzen Handlung ist, die eine gewisse Ausdehnung besitzt; denn es giebt auch ein Ganzes, welches keine *nennenswerte* Ausdehnung besitzt. Ein Ganzes nun ist dasjenige, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang aber ist das, was nicht selbst mit Notwendigkeit einem anderen nachfolgt, nach welchem jedoch naturgemäß ein anderes vorhanden ist oder entsteht; ein Ende ist im Gegenteil das, was selbst entweder notwendig oder in der Regel einem anderen nachfolgt, während ihm nichts anderes nachfolgt; eine Mitte endlich, was selbst auf ein anderes und auf das wieder ein anderes folgt. So dürfen denn die Fabeln, wenn ihr Bau ein befriedigender sein soll, weder an einem beliebigen Punkt anfangen, noch an einem solchen aufhören; sie sollen vielmehr den soeben angegebenen Bestimmungen entsprechen. Ferner bedarf das Schöne, sei es nun ein leben-

des Wesen oder sonst ein zusammengesetztes Ding, nicht nur einer Ordnung seiner Teile, sondern auch einer gewissen, nicht eben beliebigen Größe. Beruht doch alle Schönheit auf Größe und Ordnung. Darum kann weder ein winzig kleines Geschöpf schön sein — denn die Anschauung wird verworren, sobald sie sich der Grenze des Wahrnehmbaren nähert —, noch auch ein ungeheuer großes; denn bei diesem hört die Anschauung auf eine gleichzeitige zu sein, dem Betrachtenden geht vielmehr ihre Einheit und Ganzheit verloren. Es wäre dies z. B., *um einen extremen Fall zu nennen*, bei einem Tiere der Fall, dessen Länge zehntausend Stadien *(nahe an zweitausend Kilometer)* betrüge. Aus dem Gesagten ergiebt sich folgendes. Wie bei Körpern und belebten Wesen, *wenn sie schön heissen sollen*, eine zwar ansehnliche, aber nicht eine der Übersicht abträgliche Grösse vorhanden sein soll, so müssen auch die Fabeln eine stattliche, aber nicht eine der Erinnerung abträgliche Länge besitzen. Was nun das Maß dieser Länge betrifft, so ist eine Bestimmung derselben mit Rücksicht auf die actuelle Bühnenaufführung nicht Sache der Poetik; denn wenn hundert Trauerspiele in einer Concurrenz-Aufführung vereinigt sein sollten, so müßte man die Aufführung nach der Uhr bemessen. Die aus der Natur der Sache fließende Maßbestimmung aber ist diese: je größer innerhalb der Grenzen der Übersichtlichkeit die Ausdehnung einer Fabel ist, um so größer ist auch in soweit ihre Schönheit. In groben Umrissen

läßt sich aber die Sache also darlegen: ein Umfang, innerhalb dessen sich durch einen nach den Normen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit erfolgenden Ablauf von Vorgängen ein Umschlag von Glück in Unglück oder von Unglück in Glück ergiebt, — dies darf als eine zulängliche Maßbestimmung gelten.

8. Die Fabel aber ist eine einheitliche nicht, wie Manche meinen, dadurch, daß sie eine Person zu ihrem Mittelpunkte hat. Denn gleichwie Einem viele, ja unzählige Eigenschaften innewohnen, von denen manche sich zu keiner Einheit zusammenschließen, so giebt es auch unter den Handlungen einer Person viele, die sich nicht zu einer einheitlichen Handlung verbinden. Darum begingen alle jene augenscheinlich einen Mißgriff, die eine Herakleis, eine Theseis und dergleichen mehr geschaffen haben. Denn sie meinen, daß, weil Herakles eine Person war, darum auch der Fabel Einheit zukomme. Homer aber hat, gleichwie er in jedem anderen Betracht hervorragt, offenbar auch hier, sei es durch Kunstverstand, sei es durch Genie, das Richtige gesehen. Indem er nämlich eine Odysseusdichtung schuf, machte er zum Object seiner Darstellung nicht all das, was dem Odysseus begegnet ist, wie seine Verwundung auf dem Parnaß oder seinen erheuchelten Wahnsinn beim Heeresaufgebot[1] — Begebnisse, von

[1] Vgl. das Register unter „Badescene“ und „Kyprien“.

denen das eine sich ereignen konnte, ohne daß das andere darum mit Notwendigkeit erfolgen mußte. Er hat vielmehr die Odyssee und nicht minder die Iliade um eine in unserem Sinn einheitliche Handlung gruppiert. So soll denn, gleichwie in den anderen darstellenden Künsten je eine Darstellung ein Object besitzt, auch die Fabel, da sie Handlung darstellt, eine und zwar eine ganze Handlung nachbilden. Und desgleichen sollen ihre Teile derart zusammenhängen, daß durch Wegnahme oder Verrückung irgend eines Teiles das Ganze verschoben wird und aus den Fugen gerät; denn dasjenige, dessen An- oder Abwesenheit sich durch nichts bemerklich macht, ist *streng genommen* gar kein Bestandteil eines Ganzen.

9. Aus dem Gesagten erhellt aber auch, daß nicht das die Aufgabe des Dichters ist, das Geschehene zu berichten, sondern solcherlei, was *gegebenen Falls* nach *innerer* Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit geschehen würde. Denn der Geschichtschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht durch den Gebrauch der ungebundenen und der gebundenen Rede. Ließe sich doch auch das Werk HERODOT's in Verse bringen; es wäre aber in Versform nicht weniger Geschichte als in Prosa. Der Unterschied ist vielmehr dieser: der Eine berichtet das Geschehene, der Andere solcherlei, was *gegebenen Falls* geschehen würde. Darum ist auch die Poesie eine philosophischere und eine ernstere Sache als die

Geschichte. Denn jene befaßt sich mehr mit dem Allgemeinen, diese mit dem Einzelnen. Ein Allgemeines ist es, daß dem so oder so Gearteten solches oder anderes zu thun oder zu sagen notwendig oder naturgemäß ist; und das ist es, worauf die Poesie abzielt, wenn sie gleich ihren Personen *individualisierende* Namen beilegt. Das Einzelne aber ist, was ein Alkibiades gethan oder erlitten hat. Im Bereiche des Lustspiels nun ist dieser Sachverhalt bereits deutlich geworden. Seine Dichter bauen nämlich die Fabel auf Grund der Wahrscheinlichkeitsnormen auf und schieben dann *ihren Figuren* beliebige Namen unter; nicht aber machen sie wie *vordem* die Jambiker Individuen zum Object ihrer Dichtung. Im Gebiete des Trauerspiels aber hält man an den gegebenen Namen fest. Der Grund liegt darin, daß uns das Mögliche glaubhaft dünkt. Nun sind wir von der Möglichkeit dessen, was sich nicht ereignet hat, noch nicht überzeugt. Was sich aber ereignet hat, das ist augenscheinlich möglich; denn wäre es unmöglich, so hätte es sich eben nicht ereignet. Allein auch in den Trauerspielen *findet sich manches Derartige;* in manchen gehören nur ein oder zwei Namen zu den bekannten, während die übrigen frei erfunden sind; und in manchen kommt gar kein solcher Name vor, wie in der „Blume“ des AGATHON. Sind doch in diesem Drama Namen und Begebenheiten gleichmäßig frei erfunden. Sie bereiten uns darum aber keinen geringeren Genuß. So darf man denn nicht um jeden Preis an

den überkommenen Tragödien-Stoffen festhalten wollen. Ja, dieses Streben ist ein lächerliches, da doch auch das Bekannte nur Wenigen bekannt ist, nichts desto weniger aber Allen Genuß gewährt. Klar ist es nach alle dem, daß der Dichter mehr ein Schöpfer von Fabeln als von Versgebilden sein soll; ist er doch vermöge der nachahmenden Darstellung ein Dichter, und was er darstellt sind Handlungen. Wenn es sich also auch trifft, daß Wirkliches den Inhalt seiner Dichtung bildet, so ist er darum nicht weniger ein Dichter. Denn nichts hindert, daß Einiges von dem Wirklichen so geschehen sei, wie man es nach den Normen *innerer* Wahrscheinlichkeit erwarten kann; und insofern verhält er sich zu seinem Stoff als ein Dichter.

Im allgemeinen sind unter Fabeln und Handlungen die episodenhaften die schlechtesten. Episodenhaft nenne ich eine Fabel, deren einzelne Abschnitte aufeinander folgen, ohne einem Gebote der *inneren* Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit zu entsprechen. Geschaffen aber werden derartige Fabeln von den schlechten Dichtern vermöge ihrer Talentlosigkeit, von den guten aber vermöge ihrer Rücksichtnahme auf die Preisrichter. Denn da es Concurrenzstücke sind, die sie dichten, so gelangen sie leicht dazu, die Fabel über Vermögen zu strecken, und werden dadurch oft gezwungen, die Folge der Begebenheiten zu verrenken. Das Object der Darstellung ist ferner ja nicht bloß eine in sich abgeschlossene

Handlung, sondern auch Furcht und Mitleid erregende Vorgänge. Von dieser Art sind aber Ereignisse zu allermeist dann, wenn sie überraschend wirken. Auch dies ist ein Grund, warum das nach einander Erfolgende durch einander erfolgen soll; denn dann werden die Vorgänge den Charakter des Wunderbaren *(oder Überraschenden)* in höherem Maße besitzen, als wenn sie von selbst und durch Zufall eintreten. Erscheinen doch auch unter zufälligen Begebenheiten jene als die wunderbarsten, die den Eindruck des Absichtlichen hervorbringen. So die Tötung des Mörders des Mitys durch dessen in Argos befindliche Bildsäule, die auf ihn niederstürzte, als er sie betrachtete. Derartiges macht eben den Eindruck, als ob es nicht durch Zufall geschehen wäre. Somit werden Fabeln dieser Art notwendig die schöneren sein.

10. Unter den Fabeln aber sind die einen einfach, die anderen verflochten. Weisen doch auch die Handlungen, deren Nachbildungen die Fabeln sind, an und für sich diesen Unterschied auf. Unter einer einfachen Handlung verstehe ich eine solche, bei welcher, während sie den obigen Bestimmungen gemäß innerlich zusammenhängend und einheitlich ist, die Entwickelung ohne Peripetie oder Erkennung vor sich geht; eine verflochtene aber ist jene, bei der die Entwickelung mit Erkennung oder Peripetie oder mit beiden erfolgt. Dies alles muß sich aber aus dem Bau der Fabel selbst ergeben, so

daß die späteren aus den vorhergehenden Ereignissen mit Notwendigkeit oder doch *innerer* Wahrscheinlichkeit gemäß hervorgehen. Denn einen gewaltigen Unterschied macht es, ob dieses durch jenes, oder ob es nur nach jenem erfolgt.

11. Die Peripetie aber ist der Umschlag der Unternehmungen in ihr Gegenteil, und zwar, wie wir soeben bemerkten, nach *innerer* Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit. Man denke z. B. an den „Ödipus". Hier tritt eine Person auf, die den in Rücksicht der Mutter *und der auf seine Verbindung mit ihr zielenden Weissagung* von banger Sorge Erfüllten von dieser befreien will, durch die Enthüllung seiner Herkunft aber das gerade Gegenteil bewirkt.[1] Oder an den „Lynkeus", der zum Richtplatze geführt wird, während Danaos als sein Henker hinter ihm herschreitet, wo aber die Handlung schließlich zu dem Ende führt, daß der letztere getötet, der erstere gerettet wird.

Eine Erkennung aber ist, wie dies auch das Wort selbst besagt, eine Verwandlung von Unkenntnis in Kenntnis, *und zwar* mit dem Erfolge, daß daraus Freundschaft oder Feindschaft oder sonst ein dem Bereiche des Glücks oder Unglücks zugehöriges Verhältnis erwächst. Den schönsten Fall bilden jene Erkennungen, die von Peripetie begleitet sind, wie dies

[1] Sophokles, König Ödipus V. 1002 ff.

im Ödipus geschieht. Es giebt nun freilich auch andere Arten der Erkennung. Denn das Gesagte *(die Umwandlung von Unkenntnis in Kenntnis)* tritt mitunter auch in Bezug auf Unbeseeltes und alles Mögliche ein; ja, auch das kann Gegenstand der Erkennung sein, ob jemand eine That vollbracht hat oder nicht. Allein die für die Fabel und die für die Handlung bedeutsamste Art der Erkennung ist die oben angegebene. Denn sie wird von Mitleid oder von Furcht begleitet sein, und so geartete Handlungen sind es ja, als deren Nachbildung uns das Trauerspiel gilt; und desgleichen wird Unglück und Glück sich an derartige Erkennungen heften. Da somit die Erkennung *der Hauptsache nach* eine Erkennung von Personen ist, so wird es ferner Fälle geben, in denen nur die eine Person der anderen bekannt wird (wenn nämlich diese schon bekannt ist), und wieder andere, wo es die Erkennung beider herbeizuführen gilt. So wird Iphigenie von Orestes infolge des Briefauftrages erkannt, für diesen bedurfte es aber der Iphigenie gegenüber wieder einer anderen Erkennung.

Mit dem Gesagten nun haben zwei Bestandteile der Fabel zu thun, die Peripetie und die Erkennung. Einen dritten aber bildet das Leidelement (Pathos). Dieses besteht in einer Wehe oder Verderben bringenden That, wie es die Tötungen auf offener Bühne sind, ferner in maßlosen Körperschmerzen, Verwundungen und was dergleichen mehr ist.

12. Die Teile des Trauerspiels, deren man sich als Arten bedienen muß (!), haben wir früher angegeben; in quantitativer Rücksicht aber und als gesonderte Bestandteile sind die folgenden zu nennen: der Prolog, der Act, der Nachact, das Chorlied, das wieder in das Einzugs- und Standlied zerfällt. Diese Teile sind allen Trauerspielen gemein. Nur manchen Trauerspielen eigen sind hingegen die auf der Bühne gesungenen und die sogenannten Kommoi. Der Prolog nun ist der Gesamtteil des Trauerspieles, der dem Einzug des Chores vorangeht; Act ein Gesamtteil des Trauerspiels, der zwischen ganzen Chorliedern verläuft; Nachact der Gesamtteil des Trauerspieles, dem kein Chorlied nachfolgt. Das Chorlied aber zerfällt in das Einzugslied oder die erste Rede des ganzen Chores, in das Standlied, das ein Chorlied ohne Anapäst und Trochäus ist, und in den Kommos, der ein vom Chore und von der Bühne aus gemeinsam gesungenes Klaglied ist. Die Teile des Trauerspiels nun, deren man sich als Arten bedienen muß, haben wir vorher angegeben, in quantitativer Rücksicht aber und als gesonderte Bestandteile waren die jetzt angeführten zu nennen.

13. Wonach man beim Aufbau der Fabeln zu streben und wovor man sich zu hüten hat, und ferner, woraus die *specifische* Wirkung des Trauerspiels hervorgehen wird, darüber wäre nun im Anschluss an das Voranstehende zu handeln. Da der Bau des schönsten Trauerspiels nicht ein einfacher, sondern ein verflochtener sein und furcht- und mitleiderregende Vorgänge nachbilden soll — was ja eben das Eigentümliche einer derartigen Darstellung ist —, so erhellt zuvörderst folgendes. Es dürfen weder die wackeren Männer einen Umschlag von Glück zu Unglück, noch auch die schlechten von Unglück zu Glück erfahren. Denn jenes ist weder furcht- noch mitleiderregend, sondern entsetzlich, dieses das

alleruntragischste. Weist doch dieser Fall nichts von alle dem auf, was Not thut; denn er ist weder menschenfreundlich, noch auch furcht- oder mitleiderregend. Endlich darf auch nicht der von Grund aus Böse aus Glück in Unglück geraten. Denn dieser Art des Aufbaues würde es zwar an Menschenfreundlichkeit nicht fehlen, wohl aber an Mitleid und Furcht — zwei Affecte, von denen der erste dem schuldlos Leidenden, der zweite dem Gleichartigen gilt, so daß hier für keinen von beiden Raum vorhanden ist. So bleibt denn der in der Mitte stehende Charakter übrig. Ein solcher ist aber jener, der weder durch Trefflichkeit und Gerechtigkeit hervorragt, noch auch auf Grund seines Unwertes und seiner Schlechtigkeit ins Unglück gerät; und zwar soll er zu den in großem Ansehen und in glücklicher Lebenslage Stehenden gehören, gleich einem Ödipus und Thyestes und anderen hochstehenden Mitgliedern derartiger Geschlechter. Die wohlgebaute Fabel muß also notwendig eine einfache und nicht, wie Manche behaupten, eine doppelseitige sein; und der Umschlag darf nicht aus Unglück in Glück, sondern umgekehrt erfolgen, und zwar nicht durch Schlechtigkeit, sondern durch eine gewaltige Verfehlung eines Mannes von der angegebenen Art oder eines solchen, der allenfalls höher, keineswegs aber tiefer stehen darf. Einen Beweis *für die Richtigkeit dieser Lehre* liefert der thatsächliche Gang der Entwickelung. Während nämlich die Dichter vordem alle beliebigen Sujets durchgekostet haben, bietet

jetzt ein kleiner Kreis von Geschlechtern den Stoff für die schönsten Trauerspiele dar: ein Alkmeon, ein Ödipus, ein Orestes, ein Meleager, ein Thyestes, ein Telephos und wem es sonst beschieden war, etwas Schreckliches zu erleiden oder zu vollbringen. So gehört denn das kunstgerechte und schönste Trauerspiel dieser Compositionsweise an. Den gleichen Irrtum begehen daher diejenigen, die es dem Euripides zum Vorwurf machen, daß er dies in seinen Trauerspielen thut, und daß die große Mehrzahl derselben einen unglücklichen Ausgang hat. Denn dies ist, wie gesagt, das Richtige. Den stärksten Beweis hierfür liefert das folgende. Auf der Bühne üben derartige Werke, wenn anders die Aufführung nicht mißrät, die stärkste tragische Wirkung; und was Euripides betrifft, so bestellt er zwar im übrigen nicht alles aufs Beste, aber er erweist sich doch als der tragischeste der Dichter. Nur die zweite Stelle gebührt aber der von manchen zum ersten Rang erhobenen Compositionsweise, welche, wie dies bei der Odyssee der Fall ist, eine Doppelcomposition und einen entgegengesetzten Ausgang für die Guten und für die Schlechten in sich schließt. Ihre Bevorzugung verdankt sie der Gefühlsschwäche des Theaterpublicums; denn die Dichter bequemen sich hierin den Zuschauern an, und trachten ihnen alles Peinliche zu ersparen. Auf diesem Weg entsteht aber nicht die von der Tragödie zu heischende, sondern weit eher die der Komödie eigene Lust. Denn die Figuren des Lustspiels gehen,

selbst wenn sie dem Sujet nach die schlimmsten Feinde sind, wie Orest und Ägisth, am Schluss als gute Freunde aus einander und keiner thut keinem etwas zuleide.

14. Die Erregung von Furcht und Mitleid kann nun aus dem Anblicke, sie kann aber auch aus dem bloßen Aufbau der Begebenheiten hervorgehen, was das Höhere und die Sache des besseren Dichters ist. Es soll nämlich, ganz abgesehen von der Anschauung, die Fabel so gebaut sein, daß denjenigen, welcher von dem Verlaufe der Begebenheiten *auch nur* vernimmt, Schauder sowohl als Mitleid auf Grund der Ereignisse selbst anwandelt, wie dies bei der Erzählung der Ödipusfabel der Fall ist. Diese Wirkung durch den Anblick hervorzurufen, ist aber geistloser und mehr von äußerlicher Ausstattung bedingt. Was aber jene Dichter betrifft, die durch die Vermittlung des Auges nicht den Eindruck des Furchtbaren, sondern bloß jenen des Miraculösen hervorbringen, so haben sie mit dem Trauerspiel überhaupt nichts gemein. Denn nicht jede Lust, sondern nur die diesem eigentümliche darf man von ihm heischen.

Da nun dem Dichter die Aufgabe zufällt, die aus Mitleid und Furcht mittelst einer nachbildenden Darstellung entspringende Lust zu erzeugen, so leuchtet ein, daß es den Grund dieser Wirkung in die Begebenheiten selbst zu legen gilt. So wollen wir denn zusehen, welche Begebnisse furchtbar oder rührend sind. Die

hierhergehörigen Thaten müssen notwendig von Freunden, von Feinden oder von Solchen, die keines von beiden sind, gegen einander verübt werden. Wenn nun der Feind den Feind mißhandelt, so liegt weder in dem vollführten, noch in dem bevorstehenden Thun — von der scenischen Wirkung der Unheilsthat abgesehen — etwas mitleiderregendes; ebenso wenig, wenn die beiden weder Freunde noch Feinde sind. Wenn aber die Unglücksthat im Kreise der Freundschaft erfolgt, wie wenn der Bruder den Bruder, der Sohn den Vater, die Mutter den Sohn, der Sohn die Mutter tötet oder zu töten oder sonst zu verderben im Begriffe steht — das sind die Stoffe, die man zu suchen hat. An den überlieferten Fabeln nun läßt sich freilich nicht wohl rütteln. Ich meine z. B. Fälle von der Art, wie daß Klytämestra von Orestens und Eriphyle durch Alkmeons Hand stirbt. Der Dichter selbst aber soll in dem, was er hinzu erfindet und in der Art, wie er die Überlieferung verwendet, sein Geschick bewähren. Was wir darunter verstehen, wollen wir sogleich genauer darlegen. Es kann nämlich die That so vor sich gehen, wie die Alten sie vor sich gehen ließen, nämlich mit Bewußtsein und mit Kenntnis der Personen, in der Weise, wie auch EURIPIDES *noch* die Medea ihre Kinder töten läßt. Eine andere Möglichkeit ist die, daß die betreffenden Personen das Schreckliche zwar vollbringen, es jedoch ohne Bewußtsein vollbringen und erst nachträglich das Freundschaftsverhältnis inne werden, etwa wie der „Ödipus“

des Sophokles, wo jedoch freilich die That außerhalb des Dramas liegt. Ein Beispiel innerhalb des Dramas liefert der „Alkmeon“ des Astydamas und der Telegonos im „Verwundeten Odysseus“. Eine dritte Möglichkeit ferner ist die, daß ein Wissender die That vollführen will, aber nicht vollführt. Eine vierte endlich begreift den Fall, daß jemand im Begriffe steht, eine Unheilsthat infolge seiner Unkenntnis zu vollbringen, durch die Erkennung aber davon zurückgehalten wird. Und außer diesen *vier Fällen* giebt es keinen mehr. Denn notwendig muß die That entweder unterbleiben oder geschehen, und zwar entweder von Wissenden oder von Nichtwissenden. Der verwerflichste dieser Fälle ist nun der, daß ein Wissender die That beabsichtigt, aber nicht ausführt; denn hier ist das Gräßliche vorhanden, das Tragische aber fehlt, weil den Affecten nicht ausreichende Nahrung geboten wird. Darum dichtet auch niemand in dieser Weise, mit seltenen Ausnahmen, etwa wie Hämons Verhalten gegen Kreon in der Antigone eine ist. Daß es unter gleichen Umständen zur That kommt, ist das nächstbessere. Höher aber steht der Fall, daß einer die That unwissentlich vollbringt und ihr die Erkenntnis nachfolgt. Denn hier fehlt das Gräßliche und die Erkennung wirkt ergreifend. Der vorzüglichste Fall ist aber der letzte, wie wenn Merope im „Kresphontes“ im Begriffe steht, den eigenen Sohn zu töten, ihn aber nicht tötet, sondern vorher erkennt, oder in der „Iphigenie“ dasselbe mit der Schwester

dem Bruder gegenüber geschieht, und in der „Helle“ (?) der Sohn die Mutter erkennt, die er eben ausliefern wollte. Und eben dies ist der Grund, weshalb, wie wir schon vorhin bemerkten, nur wenige Geschlechter den Stoff von Trauerspielen abgeben. Denn auf der Suche nach Stoffen sind die Dichter mehr freilich durch blindes Tasten als durch wählende Einsicht dazu gelangt, die erforderlichen Wirkungen vermittelst der Fabeln selbst zu erzeugen. Und so treffen sie denn notwendig bei den Geschlechtern zusammen, denen derartige Schicksale zu teil wurden.

15. Über die Composition der Begebenheiten und über die wünschenswerte Beschaffenheit der Fabeln wäre nun genügend gehandelt. In Betreff der Charaktere aber giebt es viererlei, wonach man zu streben hat. Eine, und zwar die erste Forderung, geht dahin, daß dieselben gut seien. Charakter wird, wie bereits bemerkt, eine Figur des Dramas besitzen, wenn sie durch Wort oder That den Besitz einer wie immer gearteten Willensrichtung kundgiebt, einen guten aber, wenn diese eine gute ist. Güte des Charakters ist aber keinem Lebenskreise versagt. Denn auch einer Frau kann diese eignen und nicht minder einem Sklaven; und doch darf der weibliche Typus wohl ein minderwertiger, jener des Sklaven aber ein völlig wertloser heißen. Die zweite Forderung zielt auf Angemessenheit der Charaktere. Ist doch z. B. der Charakter eines

Tapferen zwar ein guter, aber nicht paßt es für ein Weib, männlich tapfer oder schrecklich zu sein. Den Inhalt der dritten Forderung bildet die Ähnlichkeit *(oder Treue)*. Denn diese ist, wie schon früher bemerkt, etwas anderes als die zu erstrebende Güte oder die Angemessenheit. Das vierte aber ist die Consequenz. Denn selbst wenn das Urbild der Darstellung inconsequent ist und einen Typus dieser Art darbietet, so soll er doch consequent in der Inconsequenz sein. Ein Beispiel nun von Charakterschlechtigkeit bietet die Figur des Menelaos im „Orestes" dar, vom Unziemlichen und Unangemessenen der Klaggesang des Odysseus in der „Skylla" oder auch die große Tirade der Melanippe; von *unstatthafter* Inconsequenz endlich die Iphigenie in Aulis; denn dort, wo sie um ihr Leben fleht, ist sie eine ganz andere als im späteren Verlaufe des Stückes. Auch in der Charakteristik muß man aber nicht minder als in der Composition der Begebenheiten nach Notwendigkeit oder nach *innerer* Wahrscheinlichkeit streben, so daß es notwendig oder wahrscheinlich wird, daß ein so oder so Gearteter so oder so Geartetes spreche oder thue, gerade so, wie es notwendig oder *innerlich* wahrscheinlich sein soll, daß dieses nach jenem geschehe.

Klar ist es nun, daß auch die Lösungen aus der Fabel selbst hervorgehen und nicht, wie in der „Medea", durch den Maschinengott erfolgen oder in der Art, wie die auf die Abfahrt *der Griechen von Troia* bezüglichen

Vorgänge[1] in der Iliade verlaufen sollen. Der Theatermaschine muß man sich vielmehr für das bedienen, was außerhalb des Dramas gelegen ist, seien dies nun frühere Ereignisse, die ein Mensch nicht kennen kann, oder Begebnisse der Zukunft, die der Vorhersagung und Verkündigung bedürfen; denn den Göttern räumen wir Allwissenheit ein. Etwas Ungereimtes sollen die Begebenheiten nicht enthalten, oder es soll doch mindestens außerhalb des Dramas gelegen sein, wie dies im sophokleischen „Ödipus" der Fall ist.

Da das Trauerspiel ferner eine nachahmende Darstellung von besseren als Durchschnittsmenschen ist, so muß man es den guten Porträtmalern gleich thun. Geben doch auch diese die individuellen Züge wieder und machen so das Bild ähnlich, während sie es zugleich verschönern. Ebenso soll der Dichter, wenn er Zornmütige, Unbesonnene und andere mit Charaktermängeln Behaftete darstellt, sie als solche und zugleich als edel schildern. So ist die Darstellung des Achilleus bei Homer und Agathon ein Beispiel von der Art, wie man den Starrsinn behandeln soll. Dies alles muß man im Auge behalten und desgleichen dasjenige, was sich aus der notwendigen Verknüpfung der Poesie mit dem Bereiche des Sinnfälligen ergiebt. Denn auch hier giebt es Fehlerquellen in Fülle. Doch darüber haben wir in den veröffentlichten Schriften[2] bereits sattsam gehandelt.

---

[1] Vgl. das Register unter „Abfahrt von Troia".
[2] Vgl. das Register unter „Veröffentlichte Schriften".

16. Was aber die Erkennung sei, ist bereits früher gesagt worden. In Ansehung ihrer Arten ist zuerst die geistloseste zu nennen, deren man sich als eines bequemen Notbehelfes am häufigsten bedient, nämlich die Erkennung durch Zeichen. Von diesen sind wieder die einen angeboren, wie „die Lanze, so die Erdgebornen tragen“ oder die Sterne, welche KARKINOS im „Thyestes“ verwendet; die übrigen sind erworbene Zeichen, und von diesen haften einige am Körper, wie z. B. Narben, die anderen sind äußere Gegenstände, wie die Halsbänder oder die Mulde in der „Tyro“. Auch von diesen läßt sich ein besserer oder schlechterer Gebrauch machen, wie denn Odysseus an der Narbe anders von der Amme und anders von den Sauhirten erkannt wird. Denn die der Beglaubigung dienenden Erkennungen sind die schlechtesten; einigermaßen geistlos ist freilich die ganze Gattung; wenn aber die Erkennung durch eine Schicksalswendung vermittelt wird, wie jene in der Badescene *der Odyssee,* so ist ihre Verwendung eine bessere. Die zweite Art bilden die vom Dichter veranstalteten und eben darum ziemlich geistesarmen Erkennungen. Dahin gehört es, wenn Iphigenie *im gleichnamigen Drama* den Orestes erkennt; sie freilich ward durch den Brief erkannt; er aber sagt selbst, nicht was die Fabel heischt, sondern was der Dichter will. Darum steht dieser Fall den oben besprochenen fehlerhaften nahe; hätte doch Orestes eben so wohl auch einiges *der Erkennung Dienliche* am Leibe tragen können. Und nicht anders steht

es mit der „Stimme des Gewebes“ im „Tereus“ des Sophokles. Die dritte Erkennungsweise ist die durch das Gedächtnis vermittelte, indem ein Anblick schmerzliche Empfindungen wachruft. Man denke an die „Kyprier“ des Dikäogenes, wo er *(Teukros)* beim Anblicke des Gemäldes aufschluchzt, oder an den „Apolog des Alkinoos“, wo er *(Odysseus)* in Thränen ausbricht, als er den Gesang des Spielmannes vernimmt und sich der Vergangenheit erinnert;[1] und auf diesem Wege werden beide erkannt. Der vierte Fall beruht auf Schlußfolgerung; so in den „Choëphoren“, wo es heißt: „ein mir Ähnlicher ist angekommen; ähnlich ist mir kein anderer als Orest; also ist Orestes angekommen“. Und eben dahin gehört auch das, was Polyeidos der Sophist zum Behufe der Erkennung in der Iphigenienfabel ersonnen hat. Denn gar nicht uneben ist die Reflexion des Orestes: seine Schwester habe den Opfertod erlitten, und nun erwarte auch ihn das gleiche Schicksal! Von ähnlicher Art ist jene Reflexion im „Tydeus“ des Theodektes: er sei gekommen, einen Sohn zu finden, und müsse nun selbst das Leben lassen! Desgleichen die Erkennung in den „Phineussöhnen“, wo die Frauen beim Anblicke der Örtlichkeit ihr Schicksal erschließen: es sei ihnen bestimmt, hier zu sterben, denn hier seien sie auch ausgesetzt gewesen. Es giebt endlich eine Erkennungsweise, bei der der falsche Schluß einer

[1] Od. 8, 521 ff.

zweiten Person eine Rolle spielt. So im „Trugboten Odysseus". Behauptete dieser doch, er werde den Bogen erkennen, den er in Wahrheit niemals gesehen hatte; in der Befürchtung nun, mittelst des Bogens selbst erkannt zu werden, zündet der Andere diesen an — ein Vorgehen, dessen Grundlage somit ein falscher Schluß ist. Die vorzüglichste aller Erkennungsweisen ist aber diejenige, die sich aus dem Verlaufe der Begebenheiten selbst ergiebt, indem die Überraschung durch *innerlich* wahrscheinliche Vorgänge erfolgt, wie im „Ödipus" des SOPHOKLES und in der „Iphigenie". Denn nichts kann natürlicher sein als ihr Wunsch, einen Brief *in die Heimat* abzusenden. Der zweite Rang aber gebührt den durch eine Schlußfolgerung vermittelten Erkennungen.

17. Man soll aber während der Composition der Fabel und der gleichzeitigen sprachlichen Ausarbeitung des Trauerspieles sich die Vorgänge so lebendig als möglich vergegenwärtigen. Denn wenn der Dichter ihnen dergestalt wie ein Augenzeuge beiwohnt und sie leibhaftig vor sich sieht, wird er das Angemessene treffen und was dagegen verstößt am ehesten vermeiden. Einen Beleg hierfür bietet der Tadel, der den KARKINOS getroffen hat. Amphiaraos hatte nämlich das Heiligtum bereits verlassen *(zu einer Zeit nämlich, da die Bühnenvorgänge sein Verweilen im Heiligtum erheischten)*. Dies war dem Dichter, so lange er das Stück nicht spielen sah, entgangen, auf der Bühne aber erlitt er

ein Fiasco, da das Publicum den Verstoß übel vermerkte. So weit als möglich soll ferner der Dichter zu gleicher Zeit auch das Geberdenspiel feststellen. Denn am allerüberzeugendsten wirkt die Naturkraft der Leidenschaft selbst und nichts gleicht der Wahrheit, mit welcher der Zornerfüllte schilt, der wild Erregte rast. Darum ist auch das Dichten Sache teils ungemein geist-, teils überaus temperamentvoller Naturen. Denn diese geraten leicht außer sich, jene finden sich leicht in alles.

Von den Fabeln ferner — den componierten nicht weniger als jenen, deren Composition ihn eben beschäftigt — soll der Dichter sich den Wesenskern klar machen, dann erst *(im letzteren Falle)* die Zuthaten beifügen und den Umfang erweitern. Das Wesentliche, das es zu erfassen gilt, verstehe ich z. B. bei der Iphigenienfabel also: ein Mädchen ward geopfert, ohne Vorwissen der Opfernden aber in ein anderes Land entrückt, wo der Brauch bestand, fremde Ankömmlinge der Landesgöttin zu opfern. Sie ward deren Priesterin, und nach geraumer Zeit traf es sich, daß ihr Bruder dahin kam (daß, aus welcher Ursache und zu welchem Zweck ein Orakel ihn dahin gehen hieß, gehört nicht zur Sache). Dort angelangt ward er ergriffen und sollte geopfert werden, als die Erkennung stattfand, sei es nun wie Euripides, sei es wie Polyeidos sie vor sich gehen läßt. Der letztere läßt nämlich den Orestes natürlich genug ausrufen, so sei denn nicht nur der Schwester

sondern auch ihm der Opfertod bestimmt gewesen; und hieraus ergiebt sich die Rettung. Nachträglich soll man den Figuren die *individualisierenden* Namen beilegen und die Episoden hinzufügen, wobei man darauf zu achten hat, daß diese dem Stoff innerlich verwandt seien, wie es beim Orestes der Wahnsinnsanfall ist, der seine Ergreifung, und die Sühnceremonie, die seine Rettung herbeiführt.[1] In den Dramen nehmen nun die Episoden einen *vergleichsweise* geringen Raum ein, dem Epos hingegen verleihen sie seinen beträchtlichen Umfang. Denn auch die Fabel der Odyssee ist nicht eben eine große: ein Mann weilt lange Jahre hindurch einsam in der Fremde; daheim aber stehen die Dinge so, daß sein Besitz aufgezehrt und seinem Sohne nach dem Leben getrachtet wird; da kehrt er endlich, vom Sturm umhergetrieben, heim, wird von Einigen erkannt und wagt so den Angriff, der ihm zum Heile, den Feinden zum Verderben ausschlägt. Dies allein ist der Kern, der Rest ist Zuthat.

18. Eine Partie jedes Trauerspieles bildet die Schürzung, eine andere die Lösung des Knotens. Zur ersteren gehört häufig was der Handlung vorausliegt, und ferner ein Teil der Handlung selbst; den Rest macht die Lösung aus. Ich verstehe also unter Schürzung alles vom Beginn an bis zu dem Teile, der dem

[1] Euripid. Iphigenie auf Tauri V. 274ff. und 1152ff.

Umschlage zum Unglück oder Glück unmittelbar vorangeht; unter Lösung hingegen alles vom Anfange des Umschlages an bis zum Ende. So bilden in dem „Lynkeus“ des Theodektes die Vorbegebenheiten, die Ergreifung des Kindes und dann wieder die Aufhellung des Sachverhaltes die Schürzung; die Lösung aber reicht von der Anschuldigung des Danaos bis zum Ende.

Von Arten des Trauerspieles giebt es vier; haben wir doch eben so viele Arten der Fabel kennen gelernt. Wir unterscheiden das verflochtene Trauerspiel, das ganz in Peripetie und Erkennung besteht und das einfache, das pathetische von der Art der „Aias-“ und der „Ixion-“Dramen und das ethische, wohin die „Phthiotinnen“ und der „Peleus“ gehören. Die miraculöse Gattung aber wie die „Phorkystöchter“, der „Prometheus“ und die Hades-(Unterwelts-)Dramen *.

In erster Reihe muß man nun darnach streben, alle Vorzüge zu vereinigen, oder doch jedenfalls die meisten und bedeutendsten, zumal jetzt, da man die Dichter gar sehr zu chicanieren liebt. Denn da es bereits in jeder Richtung ausgezeichnete Dichter gegeben hat, so verlangt man von dem einzelnen, er solle jeden in seinen besonderen Vorzügen übertreffen.

Man kann ein Trauerspiel mit Fug von einem anderen verschieden und doch wieder mit ihm identisch nennen; jenes in sofern die beiden einander stofflich fremd sind, dies aber in sofern sie dieselbe Verflechtung

und Lösung besitzen. *Nebenbei bemerkt:* Vielen gelingt die Schürzung wohl, während ihnen die Lösung mißrät; es gilt aber stets, beider Aufgaben Herr zu werden.

Ferner soll man unserer wiederholten Mahnung eingedenk sein und aus dem Trauerspiele nicht einen eposartigen Bau machen. Unter „eposartig“ verstehe ich aber hier den allzu großen Stoffreichtum, wie wenn ein Dramendichter den ganzen Stoff der Iliade *zu einem Trauerspiele* verarbeiten wollte. Denn dort gewinnen die Teile infolge der Länge des Gedichtes einen angemessenen Umfang, in den Dramen aber wird eine *derartige* Erwartung arg getäuscht. Einen Beleg dafür liefert das folgende: alle Dramatiker, welche den Stoff von „Ilions Zerstörung“ als ein Ganzes und nicht partienweise, wie Euripides, oder welche die Niobe (?) als ein Ganzes und nicht wie Äschylos, behandelt haben, fallen durch oder ziehen doch den kürzeren; hat doch auch Agathon darin allein einen Mißerfolg erlitten. * In den Peripetien aber und in den einfachen Handlungen erreichen sie in wunderbarer Weise ihr Ziel. * Denn das ist tragisch und menschenfreundlich zugleich. Der Fall nämlich, wenn der Kluge aber Böse getäuscht wird wie Sisyphos und wenn der Tapfere aber Ungerechte unterliegt. Es ist dies aber auch nicht unwahrscheinlich, wie denn Agathon es wahrscheinlich nennt, daß vieles sich auch wider die Wahrscheinlichkeit ereigne.

Den Chor soll man endlich wie einen der Schauspieler betrachten; er soll ein Teil des Ganzen sein und mitspielen, nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles. Bei den Meisten aber stehen die Gesangstücke der jedesmaligen Fabel um nichts näher als irgend einem anderen Trauerspiele. Man läßt daher auch geradezu Einlagen singen, womit Agathon den Anfang gemacht hat. Wo bleibt aber der Unterschied, ob nun Einlagen gesungen werden oder ob man eine ganze Rede oder gar einen ganzen Act aus einem Stück in das andere übertragen wollte?

19. Über alles andere wäre nun gehandelt; noch erübrigt es aber, über die Diction und über die Reflexion zu sprechen. Das auf die letztere Bezügliche mag jedoch in den Büchern über die Redekunst seinen Platz finden; denn dies ist die Disciplin, der es genauer angehört. Zum Gebiete der Reflexion rechnen wir das, was mittelst der Rede bewirkt werden soll. Dazu zählt das Beweisen und Widerlegen, das Erregen von Mitleid, Furcht, Zorn und was dergleichen mehr ist, endlich das Darstellen einer Sache als gering oder gewichtig. Augenscheinlich hat man auch im Bereiche der Begebenheiten von denselben Gesichtspunkten auszugehen, wenn es Vorgänge als rührend oder furchtbar, als gewichtig oder wahrscheinlich darzustellen gilt. Der Unterschied besteht nur darin, daß die Eindrücke hier ohne sprachliche Äußerung erzeugt werden müssen, während sie in

der Rede durch diese und vom Redenden bewirkt werden sollen. Denn was bliebe dem letzteren zu thun übrig, wenn die Wirkung schon durch den Anblick und nicht erst durch die Rede hervorgebracht würde?

Im Bereiche der Diction aber bilden die Modalitäten des Ausdrucks einen Gegenstand der Untersuchung. Davon Kenntnis zu nehmen ist jedoch die Sache der Vortragskunst und desjenigen, der die obersten Principien derselben inne hat. Dahin gehört die Unterscheidung von Gebot, Wunsch, Erzählung, Drohung, Frage und Antwort und was es etwa dergleichen mehr giebt. Erwächst doch aus der etwaigen Unkenntnis dieser Dinge dem Dichter und seinem Werke kein irgend nennenswerter Vorwurf. Oder wer möchte wohl einen Fehler in dem erblicken, was PROTAGORAS an HOMER getadelt hat, daß dieser nämlich mit den Worten: „Göttin, singe den Zorn" einen Wunsch zu äußern meine, während er doch einen Befehl ausspricht; denn wenn man jemand etwas thun oder lassen heiße, so sei dies eben ein Befehl. Darum wollen wir diesen Gegenstand als einer anderen Disciplin und nicht der Poetik angehörig auf sich beruhen lassen.

20. Die gesamte Diction zerfällt in folgende Bestandteile: das Sprachelement, die Silbe, das Bindewort, das Gliedwort, das Nennwort, das Aussagewort, die Flexion, das Wortgefüge. Das Sprachelement ist ein unzerlegbarer Laut, jedoch nicht jeder solche, sondern

jener, der in einen Lautcomplex eingehen kann; haben doch auch die Tiere unzerlegbare Laute, von welchen ich jedoch keinen ein Sprachelement nenne. Dieses besteht aus Selbstlautern, Halblautern und Stummlautern. Ein Selbstlauter ist jenes Sprachelement, welches ohne Anlegen *der Zunge* einen hörbaren Ton besitzt; der Halblauter jenes, das mit Anlegen der Zunge einen hörbaren Ton besitzt, wie das S und das R; ein Stummlauter endlich jenes, das mit Anlegen der Zunge für sich zwar keinen Ton besitzt, wohl aber hörbar wird, wenn es mit solchen, die einen Ton besitzen, verbunden wird, wie das G und das D. Die Unterschiede beruhen hier auf Stellungen und Orten des Mundes, auf Stärke und Schwäche des Hauches, auf Länge und Kürze, endlich auf Höhe, Tiefe und der Mittellage des Tones; die Detailbehandlung dieser Dinge gehört jedoch der Metrik an. Eine Silbe ist ein unbedeutsames Lautgebilde, das aus einem Stummlauter und einem lautbesitzenden Elemente zusammengesetzt ist; denn auch das GR ohne das A ist eine Silbe nicht minder als mit dem A, als GRA. Aber die Erörterung auch dieser Unterschiede fällt der Metrik anheim.

Ein Bindewort ist ein unbedeutsames Lautgebilde, welches die Verschmelzung mehrerer Lautgebilde zu einem bedeutsamen weder hindert noch bewirkt und ebensowohl an den Grenzpunkten als in der Mitte zu stehen geeignet ist, — ferner ein solches, das aus mehreren bedeutsamen Lautgebilden ein gleichfalls be-

deutsames zu machen geeignet und das nicht an der Spitze der Rede zu stehen fähig ist, wie *(es folgen unübersetzbare Beispiele von Partikeln).* Ein Gliedwort aber ist ein unbedeutsames Lautgebilde, welches Anfang, Ende oder eine Sonderung der Rede bezeichnet * wie das *um, über* u. dgl. m.[1]

Ein Nennwort (Nomen) ist ein zusammengesetztes bedeutsames, keine Zeitbestimmung enthaltendes Lautgebilde, das keinen für sich bedeutsamen Teil enthält; denn bei den Doppelworten bedienen wir uns der Teile nicht als für sich selbst bedeutender, wie z. B. im Namen *Gottlieb* das *lieb* nichts bedeutet. Ein Aussagewort (Verbum) ist ein zusammengesetztes bedeutsames, eine Zeitbestimmung enthaltendes Lautgebilde, welches gleich den Nennworten keinen etwas für sich bedeutenden Teil besitzt. Denn das Wort „Mensch" oder „Weißes" bedeutet nicht das Wann, die Worte „geht" oder „ging" bezeichnen nebst anderem auch das eine die gegenwärtige, das andere die vergangene Zeit. Eine Flexion eines Nenn- oder Aussagewortes ist teils eine das „dessen" oder „dem" und was dergleichen mehr ist, bedeutende, teils eine das „eine" oder „viele" besagende wie „Mensch" oder „Menschen", endlich eine die verschiedenen Vortragsweisen wie Frage und Befehl be-

[1] Die Herstellung des lückenhaften Textes und die Klärung des Verhältnisses von Glied- und Bindewort (die zusammen augenscheinlich alle Conjunctionen, Präpositionen und viele Adverbien umfassen sollten) scheint nicht gelingen zu wollen.

zeichnende, wonach z. B. „ging (er)?“ oder „geh!“ Flexionsformen des Verbums nach diesen Gesichtspunkten sind. Ein Redegefüge ist ein zusammengesetztes bedeutsames Lautgebilde, das *mindestens* einige durch sich selbst bedeutsame Teile besitzt. Denn nicht jedes Redegefüge besteht *ganz und gar* aus Nenn- und Aussageworten, wie etwa die Definition des Menschen[1] (kann ein solches doch sogar der Aussageworte entrathen); irgend ein selbstbedeutsamer Bestandteil wird aber immer vorhanden sein, wie z. B. in den Sätzen: „in dem Gehen“, „Kleon der Kleonide“. Einheitlich endlich ist ein Wortgefüge in zwiefachem Sinne: entweder nämlich, weil es ein Einheitliches bedeutet, oder weil mehreres in ihm enthalten, aber zu einer Einheit verbunden ist. Im letzteren Sinne ist die Iliade, im ersteren die Definition des Menschen ein einheitliches Wortgefüge.

21. Die Arten des Nennwortes sind die folgenden: das einfache, worunter ich dasjenige verstehe, das aus unbedeutsamen Elementen besteht wie das Wort „*Erde*“; dann das Doppelwort, das wieder in zwei Unterarten zerfällt, je nachdem es aus einem bedeutsamen (nur freilich nicht mehr in der Zusammensetzung bedeutsamen) und einem unbedeutsamen Elemente, oder hingegen nur aus bedeutsamen Elementen zusammengesetzt

---

[1] Vgl. das Register unter „Definition des Menschen“.

ist. Es kann auch ein drei- oder vierfach, ja ein vielfach zusammengesetztes Nennwort geben, wie jene massaliotischen Namen, z. B. *in dem Verse:* „Hermokaïkoxanthos zu Zeus die Hände erhebend". Jedes Nennwort ist entweder ein Alltags- oder ein Fremdwort oder eine Metapher oder ein Schmuckwort oder eine Neubildung oder ein solches, das eine Erweiterung, Verkürzung oder Umänderung erfahren hat. Ich verstehe unter dem Alltagswort ein solches, dessen sich jedermann *im betreffenden Lande* bedient; unter dem Fremdwort eines, dessen sich Andere bedienen; so daß augenscheinlich dasselbe Wort ein Fremd- und ein Alltagswort sein kann, nur freilich nicht für dieselben Personen. So ist z. B. *(„Port" für die Franzosen ein Alltags-, für uns ein dichterisches Fremdwort).*

Die Metapher ist die Übertragung eines Ausdrucks auf ein ihm fremdes Gebiet, und zwar entweder von der Gattung auf eine Art oder von der Art auf die Gattung oder von einer Art auf eine andere oder endlich auf Grund einer Proportion. Ein Beispiel des ersten ist *der Versteil:* „dort ruhet das Schiff mir";[1] denn das Vor-Anker-Liegen ist eine Art des Ruhens. Eine Übertragung der zweiten Art ist jenes: „Tausendfaches bereits hat er und Gutes vollendet";[2] denn tausend ist eine Vielheit, deren sich der Dichter hier statt des Vielen schlechtweg bedient. Eine Übertragung von

[1] Odyss. 1, 185; 24, 308.
[2] Iliad. 2, 272.

einer Art auf eine andere enthält das folgende: „weg schöpft mit dem Erz er das Leben“ und wieder: „ab schnitt er das Naß mit dauerndem Erze“;[1] denn hier wird einmal das Schneiden ein Schöpfen, das andere mal das Schöpfen ein Schneiden genannt; ist doch beides eine Art des Wegnehmens. Die Proportion aber verstehe ich derart, daß das zweite sich zum ersten verhält wie das vierte zum dritten. Dann kann man statt des zweiten das vierte, oder statt des vierten das zweite setzen; und bisweilen fügt man der Metapher noch das hinzu, zu dem das durch sie Ersetzte in einem Verhältnisse steht. Ein Beispiel: die Trinkschale steht zu Dionysos in einem ähnlichen Verhältnisse wie der Schild zu Ares. Da wird denn der Dichter die Trinkschale den Schild des Dionysos und den Schild die Trinkschale des Ares nennen. Ein anderes Beispiel: was das Alter in Betreff des Lebens, das ist der Abend in Betreff des Tages; da wird man denn den Abend das Alter des Tages nennen (oder mit etwas verändertem Ausdrucke, wie dies Empedokles gethan hat) und desgleichen das Alter den Abend oder den Niedergang des Lebens. Mitunter entbehrt ein Proportionsglied einer Sonderbezeichnung; nichts desto weniger kann man auch dann in ähnlicher Weise verfahren. So heißt z. B. das Entsenden *(oder Ausstreuen)* des Samens „säen“, jenes des Strahles durch die Sonne aber ent-

---

[1] Empedokl. V. 443 (Stein).

behrt einer Benennung; dennoch verhält sich dies zur Sonne wie das Säen zum Ausstreuer des Samens, daher man denn gesagt hat: „er sät den gottgeschaffnen Strahl“. Diese Abart der Metapher gestattet noch eine andere Verwendungsweise. Man kann nämlich, indem man das Andersartige durch den metaphorischen Ausdruck bezeichnet, diesem einen Teil seiner Eigenart aberkennen. So wenn jemand den Schild eine Trinkschale nennen wollte, aber statt zu sagen: „die Trinkschale des Ares“ die Wendung vorzöge: „eine des Weines bare Trinkschale“.* Eine Neubildung ist ein Ausdruck, der von Anderen überhaupt nicht gebraucht, sondern vom Dichter geschaffen wird; es scheint nämlich in Wahrheit einiges derartige zu geben, *(wie etwa „Gesprühe“, „Gespröße“ und dergleichen).* Erweitert ist ein Wort, wenn ein Vocal in ihm verlängert oder eine Silbe eingeschoben, verkürzt, wenn ihm etwas weggenommen wird. Ein Beispiel der ersteren Art ist der „Peleiade“ statt der „Pelide“. *(Beispiele der letzteren Art sind weß', deß', dein statt wessen, dessen, deiner.)* Umgeändert ist das Wort, wenn ein Teil desselben beibehalten, ein anderer neu gebildet wird, wie jenes: „an der rechteren Brust“ statt „an der rechten“.[1]

Von den Nennworten sind die einen männlich, die anderen weiblich, wieder andere keines von beiden. Die männlichen

[1] Vgl. Register unter „Umänderung“.

gehen auf N, R und S aus und auf die mit diesen zusammengesetzten Buchstaben *(die zwei Schriftzeichen für ps und ks).* Weiblich sind jene, die von den langen Vokalen auf ē und ō *(die im griechischen besondere Zeichen besitzen)*, und von den mitunter gedehnten auf *A* ausgehen. So ergeben sich denn gleiche Zahlen für die männlichen und die weiblichen Ausgänge, da ps und ks mit S identisch sind. Auf einen Stummlauter aber geht kein Nennwort aus und eben so wenig auf einen *immer* kurzen Vokal; auf I aber nur drei, nämlich méli (Honig), kómmi (Gummi) und péperi (Pfeffer); auf Y aber fünf. Die Neutra aber gehen auf diese Buchstaben und außerdem auf N und auf S aus.

22. Die Güte der Diction besteht in ihrer Klarheit und ihrem Adel. Am klarsten wird sie nun durch Verwendung der Alltagsworte, zugleich aber unedel. Ein Beispiel bilden die Dichtungen des Kleophon und des Sthenelos. Vornehm und der Alltäglichkeit entrückt wird sie durch den Gebrauch ungewöhnlicher Ausdrücke. Darunter verstehe ich das Fremdwort, die Metapher, das erweiterte Wort und überhaupt alles, was sich vom Gemeinüblichen entfernt. Gesetzt aber, es dichtete jemand in lauter solchen Ausdrücken, so würde daraus entweder ein Rätselgewebe oder ein Kauderwelsch entstehen; ersteres, wenn er lediglich Metaphern, letzteres, wenn er lediglich Fremdworte verwendete. Denn die Eigenart des Rätsels besteht darin, daß man durch die Verknüpfung von Unmöglichem etwas Reales ausdrückt. Durch die Verbindung anderer Worte nun läßt sich derartiges nicht bewirken, wohl aber mittelst der Metapher. Man denke an jenes:

„Siehe, da lötet ein Mann dem andern mit Feuer Metall an“[1] und was dergleichen mehr ist. * Es soll also die Rede mit derartigem gewürzt sein. Denn die Entfernung vom Trivialen und Unedeln wird das Fremd- und Schmuckwort, die Metapher und die übrigen genannten Kunstmittel bewirken, die Deutlichkeit aber wird der Gebrauch der gemeinüblichen Ausdrücke erzielen. Nicht wenig zur Verbindung von Klarheit und Adel des Ausdruckes tragen die Erweiterungen, Verkürzungen und Umänderungen der Worte bei. Denn da all dies vom Üblichen abweicht, so hebt das Ungewohnte darin über den Bereich des Trivialen hinaus, während der enge Zusammenhang mit dem Gewohnten die Klarheit bewirkt. Darum ist der Tadel nicht wohl begründet, den Manche gegen eine derartige Redeweise erheben, indem sie Homer durchhecheln, wie dies der alte Eukleides gethan hat, indem er meinte, es sei ein Leichtes zu dichten, wenn man Kürzungen und, wie er eben dies selbst in einem Spottvers ausdrückt, „Dēhnŭngĕn nāch Hĕrzĕnslūst zū vĕrănstāltĕn ĕrlaūbt“. *(Es folgen noch zwei Beispiele von der Art jenes: „Īn Jĕnă ūnd Weīmār māchṭ mān Hĕxămētĕr wĭe dēn dā.“)* Die auffällige Verwendung dieses Genres ist nun freilich lächerlich. Allein das Maßhalten ist ja ein diesem ganzen Gebiete gemeinsames Erfordernis; üben doch auch Metaphern, Fremdworte und die anderen Kunst-

---

[1] Auflösung: der Schröpfkopf.

mittel bei unziemlicher und geflissentlicher Verwendung eben jene Wirkung. Wie ganz anders aber der angemessene Gebrauch *dieser Freiheiten* wirkt, dies mag man sich an den Epen veranschaulichen, indem man jene Formen im Verse durch die gewöhnlichen ersetzt. Und nicht minder kann man sich beim Fremdworte, bei der Metapher und den anderen Kunstformen von der Richtigkeit unserer Ansicht überzeugen, wenn man die Alltagsworte an ihre Stelle setzt. So hat z. B. Euripides dem Äschylos einen Vers entlehnt und darin nur anstatt eines gemeinüblichen ein fremdartiges Wort angebracht; und nun erscheint uns dieser Vers schön, jener aber trivial. Während nämlich Äschylos seinen Philoktet sagen ließ: „die Krankheit ißt von meines Fußes Fleisch", schreibt Euripides: „die Krankheit schwelgt in meines Fußes Fleisch". Und nicht anders stünde es, wenn jemand den Vers: „Solch ein zwerghafter Wicht, ein nichtsvermögender Unmann" durch Einsetzung von Alltagsworten also umgestaltete: „Solch ein winziger Knirps, ein gar nichts könnendes Bürschchen"; oder wenn er anstatt des Verses: „Stellte den schmächtigen Tisch ihm hin und den Stuhl, den geringen" vielmehr schriebe: „Stellt' ihm das kleine Tischchen hin und den elenden Sessel" oder anstatt: „es heult das Geklipp": „es schreit das Geklipp".[1] Ähnlich

[1] Die drei Anführungen aus Odyss. 9, 515; 20, 259; Il. 17, 265.

und nicht minder grundlos hat auch Ariphrades die Tragiker verspottet, weil sie Wendungen gebrauchten, deren sich niemand in der Umgangssprache bedienen würde, *(wie z. B. „der Heimat fern" oder „beut" oder „erküren").* Denn alles derartige benimmt durch seine Ungewöhnlichkeit der Rede den Charakter des Trivialen, was eben jener Tadler verkannte. Nichts geringes ist es jedoch, jede dieser Schmuckformen in angemessener Weise zu verwenden, auch die zusammengesetzten und die Fremdworte, weitaus das Größte aber ist es, ein Meister im Gebrauche der Metapher zu sein. Denn dies allein kann man nicht erlernen; es ist vielmehr ein Kennzeichen genialer Begabung. Heißt doch gute Metaphern bilden können nichts anderes, als einen sicheren Blick für Ähnlichkeit besitzen. Was nun die einzelnen Dichtungsarten anlangt, so eignen sich die zusammengesetzten Worte am meisten für den Dithyrambos, die Fremdworte für das Epos, die Metaphern für die Sprache des Dramas. Im Epos freilich sind alle genannten Kunstmittel wohl verwendbar, in das jambische *dem Trauerspiel eigentümliche* Versmaß aber passen, weil es sich am meisten dem Conversationstone nähert, nur jene Wortarten, deren man sich auch in der Prosa bedienen kann; es sind dies das Alltagswort, das Schmuckwort und die Metapher.

23. Über das Trauerspiel nun und über die Nachahmung mittelst handelnder Personen mag das Gesagte

genügen. Was aber die versificierte erzählende Darstellung anlangt, so leuchtet ein, daß man die Fabeln, nicht anders als in den Trauerspielen, dramatisch bauen und um eine ganze und in sich abgeschlossene, Anfang Mitte und Ende besitzende Handlung gruppieren soll, damit sie gleich einem einheitlichen und ganzen Organismus die ihr eigentümliche Lust erzeuge. Nicht hingegen soll der Aufbau der Begebenheiten den Geschichtserzählungen gleichen, in welchen nicht eine einheitliche Handlung, sondern ein einheitlicher Zeitabschnitt das Object der Darstellung bilden muß, und zwar all das was innerhalb desselben sich mit einer oder mehreren Personen begeben hat — welche immer die Beziehung sein mag, in der diese Vorgänge zu einander stehen. Denn gleichwie der Seesieg bei Salamis und der Landsieg über die Karthager in Sicilien gleichzeitig stattfanden, ohne daß die zwei Ereignisse auf denselben Zweck abzielten, so schließt sich mitunter auch im Nacheinander eine Begebenheit der anderen an, ohne zu einem gemeinsamen Ziele zusammenzuwirken. Die Mehrzahl der Dichter aber verfährt in dieser Weise. Darum überragt HOMER, wie wir schon einmal bemerkten, auch darin die Anderen gewaltig, daß er nicht einmal den *trojanischen* Krieg, obgleich dieser doch Anfang und Ende besitzt, in seinem ganzen Umfange darzustellen unternahm; denn die Darstellung wäre allzu groß und nicht mehr übersichtlich ausgefallen oder bei mäßiger Ausdehnung verwirrend durch die Buntheit des Inhalts.

So hat er denn einen Teil *des ganzen Kriegsverlaufs* herausgehoben und von den anderen Teilen viele zu Episoden verwendet; man denke an den Schiffskatalog[1] und an andere Zuthaten, die dem Dichtwerke reiche Abwechslung verleihen. Die anderen *epischen* Dichter aber machen eine Person und eine Zeit und, wenn eine Handlung, so eine vielteilige zum Gegenstand der Darstellung, wie *letzteres* der Dichter der „Kyprien“ und jener der „Kleinen Ilias“ gethan hat. In Wahrheit giebt die Ilias und die Odyssee den Stoff zu je einem Trauerspiel oder doch nur zu zweien ab; aus den „Kyprien“ aber hat man gar viele und aus der „Kleinen Ilias“ deren mehr als acht gemacht, nämlich das „Waffengericht“, den „Aias“, den „Philoktet“, den „Neoptolemos“, den „Eurypylos“, die „Bettlersendung“, die „Lakonerinnen“, die „Zerstörung Trojas“; ferner auch die „Abfahrt“, den „Sinon“ und die „Troerinnen“.

24. Ferner soll das Heldengedicht dieselben Arten wie das Trauerspiel besitzen — muß es doch einfach oder verwickelt, ethisch oder pathetisch sein — und desgleichen sind die Teile mit Ausnahme der Gesangscomposition und der scenischen Ausstattung dieselben. Denn auch hier sind Peripetien, Erkennungen und Wehethaten unerläßlich, und nicht minder, daß die

[1] Il. 2, 494 ff.

Reflexion und die Diction unser Wohlgefallen errege. Alle diese Elemente hat Homer zuerst und in ausreichender Weise verwendet. Zunächst in Ansehung des Baues der beiden Gedichte. Die Ilias nämlich ist eine einfache und pathetische Dichtung, die Odyssee ethisch und, da sie ganz und gar auf Erkennung beruht, verwickelt. Zudem hat er auch in der Diction und Reflexion die Werke aller Anderen übertroffen. Weitere Unterschiede der beiden Dichtungsweisen aber bilden der Umfang und das Versmaß des Heldengedichtes. Als Maß des Umfanges genügt die oben gegebene Bestimmung, daß man nämlich Anfang und Ende zugleich müsse überschauen können. Dies wäre wohl dann erreicht, wenn die Compositionen kürzer als die alten und etwa so lang wären als die zu je einer Aufführung verbundenen *drei* Trauerspiele. Für die Erweiterung seines Umfanges kommt dem Heldengedicht ein Umstand in reichem Maße zu statten. Im Trauerspiele nämlich können nicht mehrere gleichzeitige Geschehnisse zur Darstellung gelangen, sondern nur eben das, was jedesmal auf der Bühne durch die Schauspieler erfolgt. Im Heldengedicht aber ermöglicht es die erzählende Form, daß man mehrere Teile der Handlung zugleich verlaufen läßt, wodurch, ihre innere Verwandtschaft vorausgesetzt, die Wucht des Dichtwerkes erhöht wird. Hierin besitzt das Heldengedicht einen Vorzug, der ihm größere Pracht verleiht, den Zuhörer durch Abwechslung erfrischt und durch

die Einführung von Episoden die Eintönigkeit hintanhält. Ist es doch diese, die rasch übersättigt und so das Fiasco manch eines Trauerspieles verschuldet. Was aber das Versmaß anlangt, so hat sich das heroische durch die Erfahrung als das *allein* angemessene erwiesen. Denn wollte es jemand versuchen, eine erzählende Darstellung in irgend ein anderes Versmaß oder in eine Verbindung von solchen zu kleiden, so wäre der Eindruck kein erquicklicher. Gleichwie nämlich die erzählende Darstellung selbst alle anderen an Hoheit überragt, so ist auch das heroische das stetigste und wuchtigste aller Versmaße, weshalb es auch den Gebrauch fremdartiger Ausdrücke im reichsten Maße gestattet. Der jambische Trimeter aber und der trochäische Tetrameter sind bewegter, da dieser den Tanz, jener die Bühnenhandlung naturgemäß begleitet. Noch wunderlicher wäre es, wenn es jemand mit einem Quodlibet von Versmaßen nach dem Vorbilde CHÄREMON's versuchen wollte. Darum hat denn auch noch niemand eine umfängliche *epische* Composition in einem anderen als dem heroischen Versmaße gedichtet; es lehrt eben, wie wir schon einmal bemerkten, die Natur selbst das Passende ergreifen.

Wie aus vielen anderen Gründen, so verdient HOMER auch darum hohes Lob, weil er allein nicht verkennt, was der Dichter in eigener Person zu thun hat. In eigener Person soll nämlich der Dichter so wenig als

möglich reden, da er ja insoweit kein nachahmender Darsteller ist. Die anderen stehen nun durchweg gleichsam auf der Bühne und stellen nur einzelnes und in vereinzelten Fällen nachahmend dar; Homer aber läßt nach kurzer Einleitung sofort einen Mann, eine Frau oder sonst ein Wesen auftreten, und zwar jedes von ausgeprägter Eigenart, keines ohne diese. Ferner muß man freilich auch im Trauerspiele das Wunderbare anbringen, im Heldengedicht aber ist für das Ungereimte, die Hauptquelle des Wunderbaren, darum mehr Raum vorhanden, weil der Handelnde nicht vor unseren Augen steht. Würde doch auf der Bühne z. B. die Verfolgung Hektors — hier müßige Zuschauer, die an der Verfolgung keinen Anteil nehmen, dort einer, der ihnen abwinkt — einen komischen Eindruck hervorbringen. Im Epos aber sieht man darüber hinweg. Wie reizvoll aber das Wunderbare ist, dies lehrt der Umstand, daß *im wirklichen Leben* alle Berichterstatter etwas hinzuzuthun lieben und dadurch das Wohlgefallen des Hörers zu erregen glauben. Am meisten hat aber Homer die Übrigen die Unwahrheit in der rechten Weise sprechen gelehrt. Es beruht dieses Verfahren auf einem Fehlschlusse. Wenn nämlich, falls *A* vorhanden ist oder geschieht, auch *B* vorhanden ist oder geschieht, so meinen die Leute, daß, wenn *B* vorhanden ist, nun auch *A* vorhanden sei oder geschehe. Dies ist aber falsch. Ist daher ein erstes irreal, müßte aber, falls es vorhanden wäre, auch ein zweites vorhanden sein

oder geschehen, so soll man dieses hinzufügen; denn kennen wir die Realität des zweiten, so folgert unsere Seele dann irrtümlich die Realität auch des ersten. Ein Beispiel liefert die Badescene *der Odyssee.* Desgleichen muß man glaubhaftes Unmögliches dem unglaubhaften Möglichen vorziehen. Des weiteren sollen die Fabeln nicht aus lauter Ungereimtheiten bestehen; am besten ist es vielmehr, wenn sie derlei überhaupt nicht enthalten, andernfalls aber soll dasselbe außerhalb der Handlung liegen, wie die Unkenntnis des Ödipus über des Laios Todesart, nicht aber im Drama selbst vorkommen, wie die Meldung über die pythischen Spiele in der „Elektra" *des Sophokles* oder in den „Mysern" *des Äschylos der Held,* der, ohne den Mund zu öffnen, von Tegea bis nach Mysien wandert. Lächerlich ist daher die Ausrede, es wäre sonst um die Fabel geschehen gewesen; man darf diese eben von Haus aus nicht also anlegen. Hat der Dichter aber solches angebracht und es in ein annähernd vernunftgemäßes Licht gestellt, so kann man auch ein Ungereimtes gelten lassen. Möchte doch auch das Widersinnige, dem man in der Odyssee begegnet — die Aussetzung *des Odysseus in Ithaka* nämlich[1] — unerträglich werden, sobald ein schlechter Dichter es behandelte, wie solch ein Versuch klärlich darthun würde. Homer aber hat durch die übrigen

---

[1] Od. 13, 116 ff., wo ihn die Fährleute des Phäaken-Schiffes schlafend ans Land setzen und also verlassen.

Vorzüge seiner Darstellung das Ungereimte verdeckt und versüßt. Der Diction endlich hat man in den unergiebigen und weder durch Gefühls-, noch durch Gedankengehalt hervorragenden Partien am meisten Sorgfalt zuzuwenden. Kann doch anderseits auch dieser Gehalt wieder durch übergroßen Glanz der Darstellung verdunkelt werden.

25. Was nun Probleme und Lösungen anlangt, so kann vielleicht die nachfolgende Betrachtung lehren, aus welchen und aus wie vielen Gesichtspunkten sie sich aufstellen lassen. Da nämlich der Dichter ein nachahmender Darsteller ist, nicht viel anders als ein Maler oder ein anderer Bildner, so muß er notwendig von drei Stücken eines nachbilden. Entweder Dinge, wie sie waren oder sind, oder wie sie angeblich sind und erscheinen, oder wie sie sein sollen. Zum Ausdrucksmittel dient aber entweder die alltägliche oder die mit Fremdworten, Metaphern und den sonstigen Abarten der Diction versetzte Sprache; denn diese *Freiheiten* räumen wir den Dichtern ein. Dazu kömmt ferner, daß der Begriff des Richtigen für die Dichtkunst nicht derselbe ist, wie für die Staatskunst oder irgend eine andere Kunst. Endlich sind auch die Verstöße gegen die Dichtkunst selbst von zwiefacher Art; die einen betreffen sie als solche, die anderen betreffen sie accidentell. Wenn nämlich das Vorhaben richtig nachzubilden bestand, aber am Unvermögen scheiterte,

so betrifft der Fehler sie selbst; war hingegen das Vorhaben ein verfehltes, ging es z. B. dahin, das Pferd mit beiden rechten Beinen ausschreiten zu lassen, so betrifft der Fehler die jedesmalige Einzelwissenschaft, z. B. die Arzeneiwissenschaft oder eine andere Disciplin, nicht die Dichtkunst als solche. Dies also sind die Gesichtspunkte, von welchen aus es die in den Problemen enthaltenen Angriffe zu prüfen und zu entkräften gilt.

Sprechen wir zuvörderst von Verstößen gegen die Dichtkunst selbst. Unmögliches ward geschaffen; da ist gefehlt worden; aber man that Recht daran, wenn die Dichtkunst also ihr (von uns namhaft gemachtes) Ziel erreicht, wenn man auf diesem Wege die betreffende oder eine andere Partie wirkungsvoller gestaltet hat. Ein Beispiel bietet die Verfolgung Hektors. Ließ sich freilich das Ziel mehr oder weniger erreichen ohne gegen die einschlägige Kunst zu verstoßen, so that man nicht Recht daran zu fehlen; denn man soll, wenn es thunlich ist, überhaupt keinen Fehler begehen. Ferner fragt es sich, wogegen verstoßen ward, ob gegen die Kunst als solche, oder gegen etwas anderes, bloß Accidentelles. Denn weniger bedeutet es, wenn der Dichter *(Pindar)*[1] nicht wußte, daß die Hindin kein Geweih hat, als wenn er sie unkenntlich darstellte. Besagt der

[1] Olymp. Ode 3, 52: „die Hindin mit goldnem Geweih." — Zum Folgenden (bis S. 62) vgl. das Register unter „Probleme".

Tadel des weiteren, die Sache sei nicht naturwahr dargestellt, so mag man antworten: „aber vielleicht so, wie sie sein soll“; wie denn SOPHOKLES erklärte, er stelle die Menschen so dar, wie sie sein sollen, EURIPIDES so, wie sie sind. Dies ist eine Art der Entkräftung. Trifft aber dies so wenig als jenes zu, so ist vielleicht die Berufung auf die gangbare Meinung am Platze. So in Betreff der Götterwelt. Denn vielleicht ist es weder besser, sie in der üblichen Weise darzustellen, noch auch entspricht es der Wahrheit, sondern XENOPHANES mag hier Recht haben; aber es ist eben die gangbare Meinung. Ein andermal gilt vielleicht nicht die Antwort: „es ist so besser“, aber: „es verhielt sich ehemals so“, wie dort, wo es von den Waffen heißt: „es ragten die Lanzen Grad auf des Speerschafts Spitze“; denn dies war damaliger Brauch, wie er noch heute bei den Illyrern besteht. Gilt es die Frage, ob eine Rede oder Handlung löblich oder das Gegenteil ist, so darf man nicht nur diese selbst in Betracht ziehen und prüfen, ob sie edel oder gemein seien, man muß vielmehr auch den Handelnden oder Sprechenden ins Auge fassen, mit Rücksicht auf seinen Widerpart, auf das Wann, das Wem zu Liebe oder das Weswegen, ob es etwa ein größeres Gut zu erreichen oder ein größeres Übel abzuwenden galt. Andere Bedenken muß man im Hinblick auf die Sprachform heben, so durch die Annahme eines Fremdwortes an der Stelle: „Mäuler zuerst nun“; denn vielleicht meint der Dichter nicht

die Maulthiere, sondern die Wächter. Und ebenso wollte er wohl den Dolon, „der zwar übel von Anseh'n war“ nicht mißgestaltet nennen, sondern häßlich von Angesicht; verstehen doch die Kreter unter „schön von Ansehen“ das schöne Gesicht. Desgleichen mag in den Worten: „kräftiger mische den Trunk“ das „kräftiger“ nicht die geringe Verdünnung, wie für Trunkenbolde, sondern soviel als „hurtiger“ bedeuten. Anderes ist metaphorisch ausgedrückt, wie jenes: „Alle die andern nun, so Götter als reisige Männer, Schliefen die Nacht hindurch“; sagt doch der Dichter zugleich auch: „Siehe, so oft er den Blick auf das Feld das troische wendet“, da vernimmt er „Pfeifen- und Flötengetön“. Es ist nämlich „alle“ metaphorisch für „viele“ gebraucht, denn „alles“ ist ja eine Art der Vielheit. Gleichfalls metaphorisch ist jenes: „die allein nicht hinabtaucht“ zu verstehen; das Bekannteste heißt ihm eben das einzige. In anderen Fällen hilft die Betonung, wie Hippias von Thasos die Anstöße in den Worten „ihm aber gewähren“ und in jenem „deß Teil vom Regen verfaulet“ durch Veränderung der Lesezeichen erledigt hat, oder auch die Interpunction, wie in jenen Versen des Empedokles: „In die Sterblichkeit sank was erst unsterblich gewesen, Lauteres wurde Gemengtes“. Anderswo hilft die Auskunft der Zweideutigkeit, wie in jenem: „das meiste der Nacht ist vorüber“; denn „das meiste“ ist zweideutig. Wieder ein andermal hilft die Rücksicht auf den Sprachgebrauch; so auf den Umstand, daß man auch

ein anderes Mischgetränk „Wein“ nennt und „Erzschmiede“ auch die Bearbeiter des Eisens. Daher denn Ganymed des Zeus „Weinschenk“ genannt wird, während die Götter doch keinen Wein trinken. Doch läßt sich die Benennung auch als metaphorisch betrachten. Auch muß man, wenn ein Ausdruck einen Widerspruch zu enthalten scheint, prüfen, wie vielerlei er an jenem Orte bedeuten kann. So beachte man bei jenem: „wo die eherne Lanze nun feststand“, daß sich das „dort gehemmt werden“ in zwiefachem Sinne verstehen läßt. Auch frage man sich, wie wohl jemand das Wort am ersten auffassen würde, im geraden Gegensatze zu dem von Glaukon geschilderten Verfahren. Es gehen nämlich die Leute manchmal von einer unverständigen Auffassung aus und nachdem sie diese gleichsam decretiert haben, ziehen sie ihre Schlüsse daraus; wenn sich nun ein Widerspruch mit ihrer Willkürmeinung ergiebt, dann tadeln sie den Dichter, als ob er eben das, was ihnen gut dünkt, wirklich gesagt habe. So ist es auch der Stelle über Ikarios ergangen. Man hält ihn nämlich für einen Lakonen; da ist es denn befremdlich, daß Telemach ihn bei seinem Aufenthalt in Lakedämon nicht aufsucht. Es mag aber damit so stehen, wie die Kephallenier behaupten, daß nämlich Odysseus sich seine Gattin bei ihnen geholt habe und daß Penelopens Vater Ikadios, nicht Ikarios hieß. So wird das Problem wohl einem Schreibfehler sein Dasein verdanken.

Alles in allem können wir sagen: man soll das Unmögliche auf die Forderungen der Kunst oder auf das Bessere oder auf die Meinung zurückführen. Vom Standpunkte der Dichtkunst nämlich verdient das glaubhafte Unmögliche den Vorzug vor dem unglaubhaften Möglichen. Ferner: mag es vielleicht unmöglich sein, daß es Menschen von der Art gebe, wie Zeuxis sie gemalt hat, so kann man doch antworten: „aber es ist das Bessere“, denn das Ideal soll die Wirklichkeit überragen. Auf die gangbare Meinung endlich führe man das Ungereimte zurück, und nebenbei auch darauf, daß ein solches unter Umständen nicht ungereimt ist; denn wahrscheinlich ist es, daß manches auch gegen die Wahrscheinlichkeit erfolge. Was den Eindruck des inneren Widerspruchs hervorbringt hat man so zu prüfen, wie es die Normen des dialektischen Widerlegungsverfahrens erfordern, ob nämlich von demselben, ob von ihm in Bezug auf dasselbe, und ob von ihm in demselben Sinne die Rede ist. So soll auch die Rechtfertigung im Hinblick auf die ausdrückliche Aussage des Dichters oder auf die Voraussetzung eines verständigen Lesers erfolgen. Mit Recht kehrt sich der Tadel gegen das Ungereimte und gegen das Böse, wenn der Dichter es ohne Not zuläßt, wie Euripides jenes in Betreff des Ägeus, dieses in Ansehung des Menelaos in seinem „Orestes“ gethan hat. Die Ausstellungen gehen daher von fünf Gesichtspunkten aus und zielen auf das Unmögliche, das Ungereimte, das Schädliche, das Wider-

spruchsvolle oder auf Verstöße gegen das Kunstgerechte. Die Rettungen sind nach den angegebenen Rubriken zu erstreben; dieser giebt es aber zwölf.

26. Ob die epische oder die tragische Darstellung höher stehe, dies verlohnt sich wohl zu erörtern. Ist es richtig, *so kann man zuvörderst meinen*, daß die feinere Darstellung höher steht, sie aber in dem Maße feiner ist, als sie sich an ein höher stehendes Publicum wendet, so ist *zunächst* diejenige, die alles versinnlicht, augenscheinlich gar sehr unfein. Denn als ob dem Publicum alles dunkel bliebe, wenn es der Darsteller nicht selbst hinzuthut, ergehen sich diese in unaufhörlichen Bewegungen, wie die schlechten Flötenspieler, die sich förmlich wälzen, wenn es den Diskoswurf nachzuahmen gilt, und den Chorführer am Kleide zerren wenn sie die Skylla blasen. Dem Trauerspiele, *so sagt man nun*, ist dasselbe eigen, was den älteren Schauspielern an dem Spiele der jüngeren auffiel; einen Affen nämlich nannte Mynniskos den Kallippides, weil er allzu stark auftrug, und dasselbe Urteil traf auch den Pindaros. Wie diese *Schauspieler verschiedener Generationen* sich zu einander verhalten, so verhalte sich die ganze tragische Kunst zur Epopöe. Diese, *so meint man*, wendet sich an ein gebildetes Publicum, das des Geberdens nicht bedarf, die Tragödie aber an ein gemeines. Ist sie nun in der That unfeiner, so steht sie offenbar tiefer.

Zunächst nun, *so kann man erwidern*, gilt diese Anklage nicht der Dichtkunst, sondern der Schauspiel- und der Vortragskunst *überhaupt;* denn in der Pointierung ein übriges leisten, das kann auch der Rhapsode, wie Sosistratos, und der Concertsänger, wie Mnasitheos der Opuntier es that. Ferner ist auch nicht jede Bewegung verwerflich, sonst müßte es ja auch der Tanz sein, sondern nur jene gemeiner Personen; war doch dies der Tadel, den man gegen Kallippides erhob und jetzt gegen Andere erhebt, denen man vorwirft, sie stellen *in ihren Frauenrollen* keine freien Frauen dar. Endlich thut das Trauerspiel auch ohne jede Bewegung seine Wirkung, nicht anders als das Heldengedicht; giebt sich doch der Wert jedes seiner Werke auch bei der bloßen Lectüre kund. Verdient es nun aus anderen Gründen den Vorzug, so darf man dieses Element, da es ihm nicht als ein notwendiges anhaftet, nicht mit in Rechnung stellen. Es verdient ihn aber, weil es all das besitzt, was dem Heldengedicht eigen ist (steht ihm doch sogar auch dessen Versmaß zu Gebote) und überdies ein nicht gering anzuschlagendes Kunstmittel, die Musik, welche dem Genusse die höchste Lebendigkeit verleiht, und die Scenerie. Ferner eignet ihm das Packende des Eindrucks, und zwar sowohl bei der Lectüre als bei der Bühnenaufführung, nicht minder der Vorzug, daß die Darstellung sich in einem engeren Rahmen abspielt. Ist doch das einigermaßen Concen-

trierte genußreicher als das stark Verdünnte. Ich denke hierbei an Fälle der Art, wie wenn jemand den Ödipus des SOPHOKLES in so viele Verse brächte, als die Iliade enthält. Schließlich ist die Darstellung der Ependichter eine minder einheitliche, was daraus erhellt, daß jedes ihrer Werke den Stoff zu mehreren Trauerspielen abgiebt. So geschieht es denn, daß, sobald sie einen einheitlichen Stoff behandeln, die Bearbeitung bei knapper Ausführung wie abgehackt erscheint, wenn sie aber die dem Versmaß entsprechende volle Entfaltung gewinnt, den Eindruck des Verwässerten hervorbringt. Im anderen Fall aber erhält sie ein buntscheckiges Ansehen. Ich meine dann, wenn das Heldengedicht aus mehreren Handlungen besteht, wie ja auch die Iliade viele derartige Partien enthält und desgleichen die Odyssee —, Partien, die auch für sich genommen, eine gewisse, *zur Selbständigkeit ausreichende*, Ausdehnung besitzen; und doch ist der Bau dieser Dichtwerke der denkbar beste und sie sind so weit als möglich Darstellungen einheitlicher Handlungen. Wenn somit das Trauerspiel in all diesen Punkten und außerdem noch in der specifischen Kunstleistung einen Vorzug besitzt — denn die Dichtungen sollen nicht jede beliebige Lust, sondern die hier schon oft genannte gewähren —, so ist es klar, daß es das *gemeinsame* Ziel vollständiger erreicht und mithin höher steht als das Heldengedicht.

Über das Trauerspiel und Heldengedicht nun, über sie selbst, ihre Arten und Teile, deren Zahl und Beschaffenheit und über die Ursachen des Gelingens und Mißlingens, desgleichen über Ausstellungen und Rettungen mag das Gesagte genügen.

WAHRHEIT UND IRRTUM

IN DER

KATHARSISTHEORIE DES ARISTOTELES

VON

ALFRED FREIHERRN VON BERGER.

ie Auslegung der Definition der Tragödie, welche die Poetik (Cap. 6) enthält, im streng aristotelischen Sinne wird am stärksten gehemmt durch die Neigung, die Frage nach dem richtigen aristotelischen Sinne derselben zu vermengen mit der Frage nach ihrer sachlichen Richtigkeit. Das führte dahin, daß jeder diejenige Auffassung der Tragödie, die ihm die wahre und würdige dünkte, in Aristoteles' Definition hineinzudeuten suchte. Auch die nachscholastische Philosophie stand eben noch lange unter der Denknötigung, eine Frage für entschieden zu halten durch einen autoritativen Ausspruch des Aristoteles; selbst Lessing war nicht frei von dieser Neiguug. Als die der Tragödie eigentümliche Wirkung hat Aristoteles in der Poetik die durch Mitleid und Furcht erfolgende „Katharsis" dieser beiden Affecte bezeichnet. An dieses Endglied der aristotelischen Definition der Tragödie knüpft sich die berühmte Streitfrage über die Bedeutung des Ausdruckes „Katharsis der Affecte Mitleid und Furcht". Indem die vorliegende Verdeutschung der Poetik das griechische Wort „Katharsis" mit „Entladung" wiedergiebt, hat sie in dieser Streitfrage Stellung

genommen und sich für die von JAKOB BERNAYS gegen andere Ansichten zur Geltung gebrachte Auffassung entschieden, die in dieser „Katharsis“ eine Reinigung nicht der Affecte, sondern von Affecten erblickt. Mit Benützung einer Stelle im achten Buche der Politik des Aristoteles, so wie einiger Äußerungen späterer, neuplatonischer griechischer Schriftsteller hat JAKOB BERNAYS unwiderleglich bewiesen, was übrigens schon vor ihm andere Forscher mehr oder minder deutlich erkannt hatten, daß der Ausdruck Katharsis der Medicin entnommen ist, in welcher er die Austreibung eines Krankheitsstoffes aus dem Körper bedeutet. In der erwähnten Stelle der Politik vergleicht Aristoteles mit dieser körperlichen Cur die Heilung jener Nervenkrankheit, die er „Enthusiasmus“ nennt, durch Musik. Indem diese Musik, die „Olymposweisen“, dem Kranken zu einem heftigen Anfall und Ausbruche seines Übels verhilft, verschafft sie ihm für einige Zeit Beruhigung, „gleichsam als hätte er ärztliche Cur und Katharsis erfahren“ (VIII, 7). Ganz ebenso wird nun mittelst der Tragödie den zu Mitleid und Furcht Geneigten durch Erregung dieser Affecte erleichternde, lustvolle Entladung gewährt.

Diese Auslegung beseitigt alle älteren Auffassungen, welche unter Katharsis irgend welche innere Umwandlung oder Läuterung der durch die Tragödie erregten Affecte Mitleid und Furcht verstanden, sei es, daß diese Läuterung im ethischen oder im hedonischen Sinne gedacht war. Es ist völlig gewiß, daß nach Aristoteles

nicht die Affecte durch die Tragödie gereinigt, sondern der Mensch von ihnen für einige Zeit befreit werden sollte.

In den nachfolgenden Betrachtungen, in welchen eine Prüfung der aristotelischen Katharsistheorie auf ihre sachliche Wahrheit und Zulänglichkeit versucht wird, ist die Jakob Bernays'sche Auffassung derselben in der Hauptsache zugrunde gelegt.

Daß diese als die Ansicht des Aristoteles, insbesondere von Ästhetikern, nicht unbedingt anerkannt wird, ist die Folge davon, daß die von Bernays als aristotelisch nachgewiesene Katharsistheorie den Ästhetiker sachlich nicht voll zu befriedigen vermag.

Diese Unbefriedigung, unter dem Einflusse des scholastischen Vorurteiles, erweckt den Wunsch, daß die Theorie nicht die des Aristoteles sein möge, und dieser Wunsch ist der Vater all der Gedanken, mit welchen die zahlreichen Streitschriften angefüllt sind, die noch immer wider den Stachel der medicinischen Auffassung löcken.

Einem so gestimmten Forscher wird es nun nicht schwer werden, in der Poetik allerlei Spuren anderer Auffassungsweisen der Tragödie, als die medicinische, zu entdecken. Aristoteles war kein doctrinärer Principienreiter, der seine Augen geflissentlich vor anderen Seiten eines Problems verschloß, als jene, von welcher aus er es mit seiner Speculation anging. In der Poetik fehlt es nicht an Stellen und Wendungen, die sich nicht mit strenger Folgerichtigkeit aus ihren Grundgedanken ab-

leiten lassen, sondern vielmehr den unbewußten Einfluß von Ideen verraten, die Aristoteles, weil er sich dieselben nicht zu klarem Bewußtsein gebracht hatte, nicht unter seine Grundprincipien aufnahm, die ihn aber trotzdem bestimmten, seine Folgerungen im Einklange mit Erfahrung und aufrichtigem Gefühle zu ergänzen, zu berichtigen und abzuschwächen. Man mag diesen Einfluß noch nicht deutlich erfaßter, unentdeckter Gedanken den astronomischen Störungen vergleichen, durch welche ein noch unbekanntes Gestirn sein Dasein verrät. Wer nun seine Aufmerksamkeit auf solche Stellen der Poetik sammelt, vermag unter dem Vorgeben, den tiefsten Gehalt der Poetik aufzudecken, diejenige Ästhetik, die ihm zusagt, in sie hineinzudeuten, wofür überdies die Lücken des Textes und vieldeutige Ausdrücke, wie z. B. gerade Katharsis, genügenden Spielraum lassen. Doch wird durch übertreibendes Betonen von Ideen, an welche der Geist des Aristoteles vielleicht gelegentlich heranstreift, ohne daß er sie in sein System aufnähme, nur die eigenartige Physiognomie seines Werkes verzerrt und verwischt. Richtiger und wertvoller als der unfruchtbare Versuch, die ästhetische Weisheit späterer Tage in und zwischen die Zeilen der Poetik hineinzuinterpretiren, wie dies so viele thaten, welche die Poetik auszulegen meinten, scheint es mir, ihre psychologischen und ästhetischen Grundannahmen frisch an den Thatsachen zu prüfen. Wir wollen einmal als endgiltig bewiesen und jedem weiteren Streit entrückt annehmen,

daß Aristoteles die erleichternde Entladung von Mitleid und Furcht als Wirkung der Tragödie betrachtete, und dafür die Frage aufwerfen, ob dergleichen in der tragischen Wirkung überhaupt stattfindet.

I

Vor allem gilt es eine Unklarheit, einen verworrenen Doppelsinn auflösen, der ein deutliches Verständnis des seelischen Vorganges „Katharsis“ unmöglich macht. Man kann das Kathartische sehen in der Befriedigung eines menschlichen Bedürfnisses nach Affecten. Die Ursache eines solchen Affecthungers wäre keine seelische, sondern rein leiblich. Das ruhende Gehirn erzeugt einen Überschuß an seelischer Energie, der abströmen muß. Dieses Abströmen kann in verschiedenen Formen erfolgen, durch körperliche Anstrengung und Bewegung, durch geistige Arbeit, durch Leidenschaften und Affecte. In diesem Zustand befindet sich sehr oft der gesunde, junge Mensch. Er erklettert Berge, er stürzt sich in Leidenschaften, fühlt sich durch sie himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt, zerarbeitet sein Gehirn an philosophischen Problemen. Was ihn dazu treibt, ist der Überschuß an nervöser, seelischer und geistiger Energie, der ihm keine Ruhe läßt. Solche junge Menschen haben einen wahren Lebenshunger, selbst Schmerzen sind ihnen willkommen, weil sie in ihnen ihre Überfülle fühlen und auslassen können, daher in den Schmerzen sorgenfreier,

begabter Jünglinge so viel Unwahres und Gespieltes ist. Gewollter Schmerz ist unwahrer Schmerz, ist Gefühlsschwelgerei. Für diesen Kraftüberschuß liegt die Katharsis in heftigen Gemütsbewegungen. Der Heißhunger nach starken Lebensgefühlen ist so wenig wählerisch als ein anderer Heißhunger. Er findet in jeder Erregung seine Befriedigung, auch wenn diese Erregung ein Begehren ist, das selbst wieder Stillung fordert. Jungen Menschen liegt mehr an der Begierde, als am Genuß, die Leidenschaft ist das Element, in dem ihnen wohl ist, und Gegenstand und Ziel der Leidenschaft kann daneben beinahe gleichgiltig werden. „Wenn's dir in Kopf und Busen schwirrt, was willst du Bess'res haben?", sang Göthe. In diesem Sinne genießt denn die Jugend auch die Dichtung. Vor allem muß sie ihr starke Emotionen geben. Im modernen deutschen Naturalismus, wie einst in der Sturm- und Drangbewegung, ist dieses Jugendmerkmal unverkennbar. Um jeden Preis Emotionen, je heftiger, desto lieber, „je weher, desto bester", wie Mörike's Mägdlein sagt, dem der Geliebte beim Küssen die Lippe beißt.

Das ist eine Art Katharsis. Sie wird in ihrem inneren Wesen am klarsten durch den Hinweis auf Affecte, welche an ein bestimmtes körperliches Organ geknüpft sind. Der kraftstrotzende Sexualapparat fordert und erzeugt die Gefühle, durch welche er in Function tritt. Nun hat zwar der Mensch keine sichtbaren, am oder im Körper als Einheit nachweisbaren, Organe für

all die Freuden, Schmerzen, Leidenschaften, aus welchen wesentlich das Leben besteht, aber er tritt doch gerüstet für das Leben in die Welt, für Furcht, Haß, Stolz, Ehrgeiz, Liebe, Rachsucht u. s. w. mit Gehirndispositionen ausgestattet, welche, wenn ein gewisser Reifegrad, erreicht ist, gerade so ihre eigentümlichen Bethätigungen fordern, wie der sexuale Apparat die Sexualgefühle.

Daher lechzt der jugendliche Mensch nach allen möglichen Affecten, giebt sich ihnen hin, sobald sich ihm nur ein Vorwand bietet, sie zu empfinden; Studentenmensuren, Liebesschwärmerei, Jugendtragödien, Vereinswesen, Alpensport u. s. w. sind die Erscheinungsform davon, überhaupt das ganze Spiel des Lebens, welches dem Ernst und der Realität desselben vorherläuft. Es läßt sich denken, daß im antiken Athen unter den Vornehmen dieser Zustand sehr verbreitet war und sich tiefer ins Leben hinein erhielt, als bei uns, weil die Sklaverei für die herrschende Minderheit eine große Freiheit ermöglichte, in der unermeßliche Kräfte müßig waren und nicht, wie bei uns, im Schleppen der Lebenslasten, in der Arbeit, sich aufbrauchten. Die ganze Geschichte Athens, die leidenschaftliche Zerrissenheit der Demokratie, die dialektische Aufgeregtheit des debattirenden Volkes, die jähe Selbstzerstörung durch abenteuerndes Überspannen der Kräfte über die materielle Macht hinaus, bezeugt, daß in dem athenischen Gemeinwesen ein gewaltiger Überschuß an geistiger Kraft un-

ablässig und fieberhaft sich mannigfaltig zu äußern suchte. Thukydides sah tief in diese athenische Tragödie der Überkraft hinein. Ein guter Beobachter mußte diesen Entladungsdrang in jeder großen Erscheinung des athenischen Volkslebens sehen, auch in der leidenschaftlichen Lust an tragischen Spielen. So war dem Aristoteles die Katharsistheorie, in diesem Sinne verstanden, nahe gelegt.

Aber es giebt außer dieser „Katharsis" des allgemeinen seelischen Kraftüberschusses an Affecten, diesem Lebenshunger, der sich wenigstens durch Mitempfinden abzufinden sucht, noch eine andere Art von Katharsis. Bei dieser ist nicht der Affect selbst die Entladung der Kraftfülle, sondern sie besteht in der Entladung des Affectes durch die ihm entsprechenden Äußerungen, durch Wort, That, Thränen, Geberde u. s. w.

Der typische Träger dieses kathartischen Vorganges ist nicht der lebensdurstige, affecthungrige Jüngling, sondern der Mann, der alternde Mensch, der nicht nach Affecten, sondern ernstlich nach realer Befriedigung der verschiedenen Begierden strebt, die das Leben in ihm entwickelt hat, der namentlich schmerzliche Gemütsbewegungen abzuwehren trachtet und doch nicht verhindern kann, daß sie ihn heimsuchen, teils wirklich motivirt, teils der Phantasie entstammend, welche den Erfahrenen durch die Gespenster allerlei trauriger Möglichkeiten beunruhigt.

Jeder ältere Mensch trägt eine Masse von fix ge-

wordenen Affecten in sich, die das Leben in ihm geprägt hat, in dieser Münze besitzt er den Schatz von seelischer Energie, der noch vag, ins Unbestimmte gerichtet im Jüngling gährt. Diese verlangen periodisch die ihnen gemässe Entladung. Namentlich die Sorgen, die Befürchtungen vor Lebensübeln. Ferner die nie verwundenen Schmerzen, die gewisse Erlebnisse in der Seele so fixirt haben, wie Erfahrung und Nachdenken gewisse Begriffe im Geist. So schleppt jeder typische Lebensschmerzen mit sich herum, stumm, wie einen Teil seiner selbst. Wenn ein solcher Mensch einer Tragödie zusieht, deren Held ihm ähnlich ist, deren Fabel den Schicksalen verwandt ist, welche seinem Herzen jene empfindlichen Stellen eingedrückt haben, so erlebt er eine Entladung jener alten ungelösten Affectspannungen, die in ihm habituell und unbewußt geworden sind. Da er nicht an die concreten eigenen schmerzlichen Schicksale denkt, so hält er die Rührung, die ihn ergreift, die Teilnahme, mit welchen er die Klagereden des Helden als ihm aus der Seele gesprochen leise mitredet, die Thränen, die ihm kommen, für Äußerungen seines Mitleids mit dem Helden, während es ihm in Wahrheit, ohne daß er es ahnt, so ergeht, wie jenen Mägden des Achilleus, welche, anscheinend den toten Patroklos beweinend, ihr eigenes Unglück beklagen. Die Lust im tragischen Mitleid halte ich für dadurch bedingt, daß eine persönliche concrete Affectspannung sich entladet ohne Erinnerung an ihre reale

Ursache und im Wahn, die Entladung sei nicht Entladung eines Leides, sondern eines Mitleidens.

Wie sich diese Katharsis von der ersten unterscheidet, ist einleuchtend. Sie ist pathologischer Natur, ist Entladung einer alten Affectspannung im Gemüte.

Daß Aristoteles auch diese Katharsis im Sinne gehabt hat, ist zweifellos. Zählt er doch in der Rhetorik (II, 8) die dem Mitleid ausgesetzten Menschen auf, also offenbar jene, welche der kathartischen Cur durch Tragödie bedürftig sind, und unter diesen sind die Menschen besonders erwähnt, welche die Spuren erlittenen Unglücks im Gemüte mit sich herumtragen. Er nennt die Schwachen und Feigherzigen, diejenigen, die selbst schon Unglück erlitten haben, jene, die Eltern, Gattinnen und Kinder besitzen, welche dem Unglück unterworfen sind, die sich in keiner den Mut erhöhenden Gemütsstimmung befinden, diejenigen, welche andere Menschen für gut und daher deren Unglück für unverdient halten, als die zum Mitleid Geneigten. Diese Schaar von seelisch Bedrückten, Bekümmerten und Beladenen wird es denn auch sein, für welche der heisse Gesundbrunnen der Tragödie sprudelt. Das sind die eleēmones und phobētikoí, von welchen das achte Buch der Politik redet. Die Mitleidsdisposition liegt zum großen Teil, wie man sieht, in einem Bangen vor möglichem Übel.

Dem gegenüber wird es deutlich, wie Aristoteles sich die Katharsis dachte. Durch die Tragödie wird

all dieser schleichenden Sorghaftigkeit, mit denen sich die Menschen herumtragen und die ihnen das Lebensgefühl verleidet, ein Anlaß zum Ausbruch gegeben. Es kommt einerseits zum kräftigen Empfinden und anderseits zum lebhaften affectvollen sich vom Herzen Sprechen der Empfindungen. Namentlich im Letzteren liegt das Kathartische. Der Dichter, der seinen Helden in machtvoller Weise sagen läßt, was er leide, spricht damit auch dem Hörer befreiend aus der Seele. Man braucht sich nicht selbst Luft zu machen, wenn man sich heftig aufgeregt fühlt; wenn es ein Anderer für uns tüchtig thut, giebt das auch Erleichterung.

II

Die kathartische Behandlung der Hysterie, welche die Ärzte Dr. Josef Breuer und Dr. Sigmund Freud beschrieben haben[1], ist sehr geeignet, die kathartische Wirkung der Tragödie verständlich zu machen.

Diese Cur beruht auf dem Gedanken, dass ein Affect, der „unterdrückt," d. h. nicht durch Wort, That, Thränenerguss u. dergl. abreagirt wurde, sich in jene nervösen Symptome umwandle, welche das Krankheitsbild des Hysteriefalles ausmachen. Diese hysterischen Symptome sind als anomaler Ausdruck einer Gemütsbewegung zu betrachten, welcher die normale Entladung versagt blieb.

[1] „Studien über Hysterie" von Dr. Jos. Breuer und Dr. Sigm. Freud in Wien. Wien 1895.

Gelingt es dem Arzt, den affecterregenden Anlass zu entdecken, welcher das hysterische Symptom zuerst verursacht hat, und den Patienten zu lebhafter nachträglicher Reaction auf das Trauma zu bringen, welches die Psyche damals erlitten hat, so verschwindet das entsprechende hysterische Symptom spurlos.

In diesen pathologischen Fällen erhält sich das Quantum seelischer Energie, welches ursprünglich im Affect vorhanden war und nicht abströmen durfte, in der auffälligen und krankhaften Form eines hysterischen Symptoms, dessen Zusammenhang mit dem seelischen Anlass dem Selbstbewusstsein des Kranken keineswegs durchsichtig ist und nur durch die Heilung nachgewiesen wird. Diese pathologischen Fälle lehren uns Vorgänge im gesunden Menschen begreifen.

Krankhaft ist daran die Umwandlung des nicht abreagirten Affectes in ein hysterisches Symptom, nicht das Unterbleiben des Abreagirens. Abreagirt werden im allgemeinen nur ausnahmsweise heftigere Affecte, welche die habituelle Selbstbeherrschung, durch welche die Menschen sich im Zaum halten, durchbrechen. In dieser Hinsicht bestehen Unterschiede des individuellen Temperaments. Viele reagiren leicht, lebhaft und häufig, andere verbeißen alles, ja manchen (ein Teil der „Bildung“ besteht hierin) wird es zur zweiten Natur, die Affecterregung gar nicht mehr in die peripheren Nervenbahnen abströmen zu lassen. Die nicht abreagirten Affecte, auch wenn sie sich nicht in patho-

logische Symptome verwandeln, verbleiben irgendwie als eine Art ungelöster Spannung in der Seele, und ihr Dasein verrät sich in der Färbung des Lebensgefühles, welches der vorherrschenden Stimmung zu Grunde liegt, in der Geneigtheit zu Ausbrüchen von Affecten von jener Art, welcher die ungelöst in der Seele verharrenden angehören. Wir nennen das Reizbarkeit. Poeten, Schauspieler verwenden diese aufgesparten Affecte für ihre Leistungen, die ihnen nur durch dieselben ermöglicht werden. Für andere wird die Summe ungelöster Spannungen, die sie mit sich herumtragen, zur Beschwerde, die sie beklommen macht. Erleichterung, Katharsis, finden sie, wenn sie sich gelegentlich eines neuen Affectanlasses Luft machen und sich die alten Affectspannungen in Einem vom Herzen reden und rasen.

Je nach Empfänglichkeit und Lebenslage werden sich in dem einzelnen Menschen mehr Affecte von einerlei Art unentladen aufstauen. Dies bestimmt die Richtung der ihm eigenthümlichen Reizbarkeit.

Man wird beobachten, daß Frauen, die viel wirkliche oder vermeintliche Kränkungen von ihren Männern niederschlucken mussten, wenn sie von einem ähnlichen Frauenschicksal hören, zu lebhafter Teilnahme, zu Thränen des Mitgefühles mit grösster Leichtigkeit bewogen werden. So sind Mütter, infolge der langen Serie gleichförmiger Sorgenaffecte um ihre Kinder, für ähnliche Eindrücke abnorm empfänglich. Andere, Männer z. B., sind überfüllt mit Erwerbssorgen, Reminiscenzen von

Kränkungen ihres Selbst- und Rechtsgefühles u. s. w., und daher zu den entsprechenden Affecten disponirt.

Im Ganzen ist das Muster, nach welchem der Weltlauf gewebt ist, so gleichförmig, daß in jedem Menschengemüt so ziemlich alle wesentlichen Affectspannungen vollzählig beisammen sind, wenn auch verschieden accentuirt. Die Katharsis ist nun eine Erleichterung dieses Zustandes.

Der Tragiker stellt eine Begebenheit vor die Phantasie der Zuschauer, welche im Ganzen und Einzelnen solcher Art ist, dass die Zuschauer, indem sie den Schicksalen der Bühnenpersonen Teilnahme schenken, eine grosse Masse der in ihnen aufgehäuften Affectspannungen mitentladen, wie jene Mägde des Achilleus beim Tode des Patroklos.

Was sich entladet, ist persönliches Leid, wirklich erlittenes oder von der Phantasie selbstquälerisch vorgespiegeltes.

Hier liegt der grosse Irrtum des Aristoteles. Er meinte: was sich entladet, ist Mitleid und Furcht.

Bezüglich der Furcht bleibe die Sache in Schwebe. Unrecht aber hat er mit dem Mitleid. Der Mensch hat ein Bedürfnis, die leidvollen Affectspannungen, die in ihm selbst vorhanden sind, zu entladen, und dies erfolgt auf Anlass der durch einen gespielten Vorgang angeregten Vibration von Mitleid. Aber er hat kein Bedürfnis, zu bemitleiden. Für oberflächliche Analyse aber hat es den Anschein, als ob die Gefühlswirkung

der Tragödie durch und durch Mitleid wäre, während sich Leid in der Form von Mitleid, gelegentlich einer minimalen Mitleidsanwandlung entladet. Katharsis findet also nur statt bezüglich des Leidens, nicht des Mitleidens. Das Mitleid ist der zündende Funke, nicht die Mine, die losgeht.

Dass aber Leid in der Form von Mitleid sich entlade, ist der tragischen Wirkung wesentlich.

In der Rhetorik (II, 8) sagt Aristoteles mit großer Feinheit, daß wir nur uns ferner Stehende bemitleiden. Nächste Freunde und Angehörige erregen durch ihr Unglück in uns nicht Mitleid, sondern ein dem Leiden, das sie trifft, congruentes Gefühl. Dieses aber schließt durch seine Schmerzlichkeit die Lust aus, die zur Katharsis gehört. Feine Beobachter werden wissen, daß, wenn ein Unglück uns trifft, die Tröstung damit beginnt, daß sich dem Schmerz ein Element wehmütig süßen Selbstbedauerns beimengt. Darum können sich wehevolle Affectspannungen nur in der Form von Mitleid lustvoll entladen, und wenn eine Tragödie uns an concrete schmerzliche Ereignisse erinnert, weckt sie Leid in uns auf und löscht die Freude aus.

Diese Betrachtungen erledigen jenen Einwand, daß doch auch andere Affecte als Mitleid und Furcht durch die Tragödie Katharsis finden.

Das Mitleid ist die Gemütsbewegung, durch welche die Seele mit den mannigfaltigsten Leidenschaften, die Schmerzen bringen, in Fühlung tritt. Mit dem Ehrgeiz,

mit der Muttersorge, mit dem verletzten Rechts- und Ehrgefühl. All diese Schmerzen, deren Reminiscenzen wir in uns tragen, finden durch Vermittlung des Mitleidens ihre Entladung. Diese Einsicht hat Aristoteles dadurch verdeckt, daß er für das sich Entladende das Mitleid hielt, während dieses nur Anreiz und Form der Katharsis mannigfaltiger Affecte ist.

III

Zur kathartischen Wirkung eines Gedichtes ist erforderlich, daß es das Seelenleben schwelle und steigere, das Gehirn in rege Associationsarbeit stürze. Nur eine plötzliche Springflut des Geistes vermag all die eingealterte Trübsal zum Ausbrechen zu treiben, mit der wir uns herumschleppen. Einen je größeren Teil des Gehirns die Poesie gleichzeitig in lebhafte Thätigkeit versetzt, je mehr Hirnzellen sozusagen, die sonst nichts von einander wußten, sie durch kühne, nie zuvor erlebte Gedankenblitze der Ideenassociation in Verbindung setzt, je mehr sie den Menschen nötigt, einmal mit dem gesamten Gehirn seelisch zu functioniren, desto kathartischer ist sie. Die allgemeine Erregung ist Bedingung der besonderen Entladung. Der Dichter muß den Menschen zwingen, mit seinem Denken einmal aus den gewohnten Geleisen herauszugehen, er muß das Bewußtsein ausweiten und es mit einer Masse sich drängender Vorstellungen füllen, jede einzelne zu einer Intensität und

Lebendigkeit bringen, deren der Mensch für sich allein unfähig wäre. Dadurch wird dieser für kurze Zeit jener Energie der Gehirnthätigkeit teilhaftig, mit welcher der Dichter begnadet ist, und alles wird zum Schmelzen und Abströmen gebracht, was in ihm der mangelnden Gehirnenergie halber stockte und ihm das Lebensgefühl ankränkelte. Die Erscheinungsform dieser kathartischen Kraft der Poesie ist der Schwung des Gedankens, die sinnliche Energie der Sprache, die Bilderpracht der Metaphern, die nicht nur den Gedanken selbst, sondern um ihn her auch die geschlossenen und halb geöffneten Knospen von Gedanken im Bewußtsein aufdämmern machen, das stürmische Pathos. Davon hat Aristoteles keine Ahnung, er bringt das Kathartische der Tragödie in keine Beziehung zu ihren poetischen Qualitäten.

Die kathartische, d. h. die pathologische Wirkung der Tragödie, durch welche die angeschoppten Affecte aus der Seele fortgespült werden, verschwindet in ihrer Gesamtwirkung, welche sich als eine Steigerung, Concentrierung des seelischen Lebens darstellt und als solche unmittelbar als Seligkeit genossen wird. Die kathartische Wirkung ist nur eine Nebenerscheinung der Gesamtwirkung. Wie überhaupt die Kunst immer an die praktischen Einrichtungen und Gegenstände der menschlichen Societät anknüpft, z. B. an Gegenstände und Gebräuche des religiösen Cultus, so wurden auch die kathartischen Feste des Volkes, welche die Gemüter

purgirten, von den Dichtern benützt, um darauf ihre Schöpfungen zu pfropfen. Wegen des kathartischen Elementes blieben die dichterischen Spiele dem Volke Bedürfnis, doch irrig ist es, in der kathartischen Wirkung das Wesen derselben zu sehen. Man entschließe sich endlich, die moderne pathologische Auffassungs- und Genußweise der Kunst auf ihr Gebiet einzuschränken: mittelst des Pathologischen hat die Kunst noch Beziehung zur unkünstlerischen Masse, nicht zu den höheren Menschen. Wenn ich eine prächtige Eiche betrachte und den Anblick dieses herrlichen Stückes Leben genieße, so ist darin nichts Pathologisches; die Eiche ist schön, ihr Anblick ist Freude, nichts weiter, von einer kathartischen Lust keine Spur. Ganz so fühle ich gegenüber dem rasenden Lear. Dieser entzückt mich wie das Gewitter, das seinen Flüchen secundirt; ein gänzlich unpathologisches Wohlgefallen ist die in mir vorherrschende Empfindung. Diese ästhetische Freude liegt jenseits des pathologischen Genußes; vielleicht sind pathologische Erfahrungen die Vorbedingung, um Lear zu begreifen, aber die Freude am Lear hat nichts mit Pathologie zu schaffen.

Steigerung und Erweiterung des Bewußtseins ist an sich Seligkeit und nur nebenbei gesund, um unverarbeitete Rückstände aus der Seele abzutreiben. Das Glück der Genialität liegt darin, welches durch Vermittlung der Kunst auch Menschen zugeführt wird, die es ohne fremde Hilfe nicht aus sich hervorbringen

können. Was liegt dem Dichter in den Stunden seiner Genialität an seinen sogenannten Schicksalen? Das wahre Leben führt er in seinem Schaffen, die Wirklichkeit ist ihm nur der Wald, aus dem er das Reisig holt, um sein Geistesfeuer zu schüren.

IV

Die ästhetische Schwäche der Katharsistheorie liegt darin, daß sie die Gemütsbewegung, welche in Mitleid und Furcht besteht, nur als Mittel ansieht, durch welche der Hang zu solcher Aufregung für einige Zeit beschwichtigt, oder der belästigende Überschuß an seelischer Energie zum Abströmen gebracht wird. Der Gedanke, daß in einer leidenschaftlichen Erhöhung des Bewußtseins an und für sich eine Seligkeit liegen könne, welche es völlig überflüssig macht, erst noch nach einem Zwecke zu suchen, der die Herbeiführung dieses erhöhten Zustandes rechtfertigen soll, ist bei Aristoteles nirgends zu finden, wenn man nicht in der gelegentlichen Betonung des hedonischen Elementes in der tragischen Wirkung seinen Keim erblicken will. Im Gegentheile, es liegt mehr im Sinne der Poetik, die Affecterregung als ein Mittel zur zeitweiligen Beseitigung der Affecte aufzufassen, so daß das Ziel der Tragödie eher ein Zustand der Unempfänglichkeit für ihre Wirkung wäre, der aber bei der Schwäche der mensch-

lichen Natur eben nur um den Preis zeitweiliger Erregung tragischer Wirkung verwirklicht werden kann. An sich wünschenswert ist nach dieser Auffassung nur die Seelenruhe, die nicht leicht gestört werden kann. Der Zweck der Begeisterung ist die Nüchternheit, der Zweck der Poesie die Prosa, so könnte man das Princip dieser Gesinnung formulieren. Der Gedanke, der jedem Künstler vorschwebt, in einer gewaltigen Steigerung des Bewußtseins, die sich leider nur für kurze Zeit festhalten läßt, die Krone des Lebens zu sehen, die keinem weiteren Ziele dient, tritt in der Poetik niemals klar hervor.

Hierin liegt das Unkünstlerische der Katharsislehre. Diese bringt die Wirkung der Tragödie unter die Kategorie eines Mittels zu einem Zwecke, der Beschwichtigung nämlich eben jener Affecte, welche die Tragödie aufregt. Der Künstler aber und künstlerisch Fühlende meint auch im tragischen Kunstgenusse eine Seligkeit zu erleben, deren Wert in ihr selbst vollinhaltlich beschlossen liegt und nicht in der Beziehung dieser Seligkeit zu einem ruhigen Gemütszustande, den sie herbeiführt, enthalten ist.

Ganz fremd ist Aristoteles dieser Gedanke insofern nicht, als ihm der lustvolle, der freudige Charakter der tragischen Wirkung selbstverständlich ist und diese daher unter die Bestimmungen fällt, durch welche Aristoteles in der Ethik die Lust und ihren Wert charakterisirt.

Aber unter allen Umständen muß ihm diese Lust im erleichternden Sich-Entladen von Mitleid und Furcht als pathologisch verursacht gelten, so daß der innerlich vollendete Mensch derselben unbedürftig und unfähig wäre. Die reine, tiefe Freude an der Schönheit einer grandiosen Tragödie unter diesen Gesichtspunkt zu bringen, widerstrebt uns, und hier nimmt ein gewisser dumpfer Widerstand gegen die Triftigkeit der Katharsistheorie seinen Ursprung.

Diese Unzulänglichkeit, aus dem Zwecke, Mitleid und Furcht zu erregen, alle ästhetischen Postulate abzuleiten, die wir der Tragödie gegenüber erheben, kommt in der Poetik des Aristoteles von selbst zum Vorschein. Er mag sein Princip für ein durchgreifendes gehalten haben, in Wahrheit aber folgerte er aus demselben nur die Qualitäten, durch welche eine dramatische Dichtung zur Tragödie wird, keineswegs alle jene, welche ihren sonstigen geistigen Werth bedingen und bestimmen, ihr Vermögen, dem Menschen höhere, reichere und feinere Freuden zu gewähren, als den pathologischen oder pathogenen karthartischen Genuß. Die berühmte Stelle über Euripides, ganz abgesehen davon, daß sie sich auch nur auf das Verfahren des Euripides beziehen läßt, seiner Fabel einen einfachen und zwar einen unglücklichen Ausgang zu geben, was oft nicht genug beachtet wird, beweist, daß ihm die Vereinbarkeit starker tragischer Wirksamkeit mit dem Mangel höheren Werthes als möglich galt. Auch fordert Aristoteles

vieles von einer guten Tragödie, was sich nur höchst gezwungen und oft nur scheinbar aus ihrem Katharsiszwecke ableiten läßt. Der Vorrang z. B., welchen er der Poesie vor der Geschichte zuerkennt, welche, weil sie das Allgemeine, das Typische vorführt, nicht das zufällig wirklich Geschehene, philosophischer ist, als die Geschichte, muß doch als eine geistige Freude im Genuß des poetischen Kunstwerkes zum Vorschein kommen. Nun läßt sich zwar behaupten, daß die kathartische Wirkung die Qualität des Typischen insofern erheische, als Held und Fabel einer Tragödie typisch sein müssen, damit sämtliche Zuschauer dadurch zu der Furcht angeregt werden, daß derlei auch ihnen zustoßen könne. Aber die geistreiche philosophische Freude am Typischen, auf welche Aristoteles anspielt, ist ein selbständiger geistiger Genuß, nicht nur die an sich gleichgiltige Vorbedingung der Furcht, deren Wert nur im Anregen der Furcht liegt. Diese philosophische Erkenntnisfreude, die gar nichts Pathologisches an sich hat, fällt, wenn man die Katharsistheorie zu Grunde legt, nur als zufälliger Nebengewinn für den höheren Zuschauer ab. Weil aber eine gewisse rohe Allgemeingiltigkeit der tragischen Fabel durch den kathartischen Zweck gefordert wird, wähnte Aristoteles den feineren, philosophischen Reiz des Typischen durch jenen Zweck erschöpfend motivirt. Wenn eine Tragödie nichts ist, als in hohem Grade kathartisch, kann sie, wie Aristoteles wohl weiß, ein geringwertiges poetisches Mach-

werk sein. Denn dem kathartischen Zweck genügen die Rudimente jener geistigen Qualitäten, die ein hoher Dichtergeist zu feineren Reizen entwickeln kann, deren Wirkung mit der Katharsis nichts mehr zu thun hat. Ohne Zweifel führt die übertreibende Betonung des Kathartischen zur Begünstiguug der Rühr- und Schauertragödie.

In der Politik unterscheidet Aristoteles die kathartische Musik von der charakterbildenden und Erholung gewährenden. Er verlangt sogar, daß kathartische Musik auch für die entarteten Seelen des unfreien und ungebildeten Volkes gemacht werde. Ich neige zu der Meinung, daß Aristoteles der Tragödie, welche sich an Menschen wendet, die an den unvornehmen Affecten „Mitleid“ und „Furcht“ leiden, diesen niedrigen Rang, welcher dem der kathartischen Musik entspricht, anzuweisen gestimmt war. Die Stelle der Politik legt ja die Annahme nahe, daß hauptsächlich der gemeine Teil des Publikums kathartischer Musik bedürftig sei.

Warum, so fragt man sich, unterschied nun Aristoteles neben dem kathartischen Drama, der Tragödie, nicht auch ein nicht kathartisches ethisches und praktisch anregendes Drama für gebildete Zuschauer? Wohl deshalb, weil der „tragische“, d. i. kathartische Charakter auf der attischen Bühne unerläßlich war und sich daher das Drama, in welchem die kathartischen Qualitäten neben den höheren, rein ästhetischen, verschwanden,

nicht zur gesonderten dramatischen Gattung entwickeln, sondern nur im Rahmen des dem Dionysos geheiligten kathartischen Dramas solche Qualitäten desselben sich ausbilden konnten, die nicht mehr direct und brutal auf Mitleid- und Furchterweckung abzielen. Cap. 18 und 24 der Poetik beweisen, daß Aristoteles neben der pathetischen die „ethische“ Tragödie als Unterart anerkannte, ohne daß dies jedoch im Verlauf der Abhandlung jemals bedeutungsvoll würde.

V

Aristoteles hat als Wirkung der Tragödie nicht bezeichnet die Erregung von Mitleid und Furcht, sondern die Katharsis dieser Affecte.

Die Frage ist, ob Katharsis nur eine wohlthätige Nachwirkung davon ist, daß die genannten Affecte einmal kräftig empfunden wurden, oder ob Katharsis eine unter der unmittelbaren Einwirkung der Tragödie, im Theater, vom Zuschauer erlebte Empfindung ist, ein zu jenen Affecten Hinzutretendes und sie Abschließendes.

Sehr viele Ästhetiker fassen die Sache so auf, daß die Katharsis eine innere Umwandlung, eine „Läuterung“ der Affecte selbst wäre, durch welche diese ihren beängstigenden, schmerzlichen Charakter einbüßen und zu erhebenden, begeisterten Gefühlen werden, welche im Gemüte uns der Dichter entläßt. Es ist bei der Kürze und Dunkelheit der Stelle in Aristoteles nicht

zu verwundern, wenn jeder in ihr die Formulirung der ästhetischen, deutlicheren oder dunkleren Anforderungen an die Tragödie zu erkennen glaubte, welche er selbst an die Tragödie stellte. Dies tritt in Goethe's Definition der Katharsis hervor, wo es von der Handlung der Tragödie heißt, daß sie „nach einem Verlauf von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschließt“. Goethe suchte den kathartischen Proceß aus der Seele des Zuschauers möglichst in die dramatische Handlung zu drängen, wiewohl nicht so sehr, als Bernays ihm dies vorwirft. Ihm schwebte der Gedanke vor, daß für eine Tragödie die tumultuarische Aufregung des Mitleid- und Furchtaffectes ebensowenig genüge, als eine regellose verworrene Folge von Accorden Musik sei. Der Tragiker soll nicht nur Affecte aufregen und dann den Aufgeregten sich selbst überlassen, sondern er muß auf dem Gemüte des Zuschauers so spielen, daß die kunstreich auf- und abwogende, sich steigernde, gipfelnde und überschlagende Affectfolge schließlich nicht einfach unmotivirt abbreche, weil zufällig die Handlung des Dramas zu Ende ist, sondern einen natürlichen, sich dem Zuschauer mit Notwendigkeit aufdrängenden Abschluß finde, analog einem Musikstück. Daß es sich hier um ein ästhetisch Notwendiges handelt, wird uns sofort klar, wenn ein Tragiker gegen dieses Gebot gröblich verstößt, wenn er uns mit einer ungelösten Gefühlsdissonanz im Gemüte, oder überhaupt mit einem

Gefühl, das nicht den mit Notwendigkeit abschließenden Schlußpunctcharakter hat, aus dem Theater schickt. Wir sagen in solchen Fällen, das Stück habe keinen rechten, habe einen unbefriedigenden Schluß. Diese Unbefriedigung wird nicht behoben durch die Erwägung, daß die Handlung äußerlich abgeschlossen ist, also nichts mehr kommen kann. Häufig ist die Handlung, rein pragmatisch genommen, völlig beendigt, ohne daß ein befreiendes Gefühl, daß es aus ist, sich einstellt, weil eben die durch die Handlung aufgeregte Gefühlsfolge nicht in der nach dem Contrapunct des Herzens notwendigen Weise abgeschlossen ist. Diesen Fehler haben z. B. Hebbel's „Agnes Bernauer", Kleist's „Schroffensteiner"; auch Ibsen's „Nora" giebt kein volles Schlußgefühl. Hierin liegt die ungeheuere Schwierigkeit des Schließens begründet, die jeder Dramatiker kennt. Goethe's Auslegung der Katharsisformel bezieht sich auf diese Forderung nach richtigem Abschluß der Gefühlsreihe.

Aristoteles selbst hat wohl an derlei nicht gedacht. Ihm war die kräftige Erregung der beiden tragischen Affecte die Hauptsache, und die Katharsis wurde dem Zuschauer einfach dadurch zu teil, daß er die Affecte kräftig empfand. Vergebens wird man in der ganzen Poetik nach einem ästhetischen Postulat suchen, welches er auf die Katharsis gegründet hätte. Nirgends sagte er: wenn die Handlung oder der Held einer Tragödie so oder so beschaffen ist, so wird die Tragödie zwar

Mitleid und Furcht erregen, aber nicht Katharsis von diesen Affecten bewirken. Beweis genug, daß er in der Katharsis nicht eine Wirkung der Tragödie sah, aus welcher geschlossen werden kann, wie sie beschaffen sein müsse, um dieselbe erzielen zu können, sondern nur eine politische Rechtfertigung ihrer Duldung durch den Staat. Das Einzige, was aus der Katharsis für ihn folgt, ist der hedonische Charakter, den er für die tragischen Affecte forderte. In der Politik bezeichnet er die Katharsis als eine mit Lust erfolgende Erleichterung. Dem entsprechend dringt Aristoteles in der Poetik darauf, daß vermieden werde, Mitleid und Furcht zu peinvollen Gefühlen ausarten zu lassen, welche die Lust ausschließen würden. Sonst, von der Lust abgesehen, ist ihm Katharsis nichts als eine wohlthätige Nachwirkung der Affecte, nach deren Empfinden der Mensch ein Bedürfnis hat.

Ohne Zweifel ist die dichterische Praxis der griechischen Tragiker, namentlich des Sophokles, in dieser Hinsicht weit feinfühliger, als die Theorie des Aristoteles. Welches gute Gehör des Herzens, welch' erlesenen, zarten Tact bethätigt Sophokles in der Kunst, die im Zuschauer aufgerührte Reihe mächtiger Gemütsbewegungen zu einem Abschlußgefühl zu führen, in welchem die völlige Erledigung, die Stillung des Gemütsprocesses, welchem der Dichter sein Publicum unterwarf, mit Befriedigung aufathmend empfunden wird. In dieser Leistung des Abschließens, darin hat Goethe

sicherlich recht, liegt der Vorzug der künstlerisch planmäßigen Affecterregung vor jener durch die rohe Wirklichkeit, welche den Affect in uns nur aufreizt, ohne uns denselben zu Ende empfinden zu lassen. Die sich von ungefähr einstellenden Anfälle von Verzückung, an welchen die Enthusiasmuskranken leiden, von denen die Politik spricht, schaffen diesen keine Erleichterung, im Gegentheil, sie machen sie noch geneigter zu solchen Anfällen. Doch die durch die Olymposweisen verursachte Verzückung bringt das seelische Etwas, das im natürlichen Anfall vergebens nach Durchbruch ringt, zu völliger Entladung und befreit daher den Kranken für einige Zeit von seinen Anfällen.

Um den Abschluß für das Gemüt zu erzielen, scheute Sophokles selbst, wie im Aias, ein Nachspiel nicht, das gar keinen Zweck hat, als das erschütterte Gemüt des Zuschauers wieder ins Gleichgewicht zu bringen.

Von diesen Feinheiten weiß die Theorie des Aristoteles nichts, wenigstens nichts in den Theilen der Poetik, die auf uns gekommen sind. Seine Theorie scheint am meisten der tragischen Poesie des Euripides zu entsprechen, der es mehr auf heftige Erregung, als auf kunstreiche Lösung der Affecte abgesehen hat.

Kritischer Anhang.

Verzeichnis der Abweichungen

von dem Texte der dritten VAHLEN'schen Ausgabe (Leipzig, S. Hirzel, 1885), welche in der voranstehenden Übertragung befolgt sind. (Die Seiten- und Zeilenzahlen sind jene der Berliner Akademie-Ausgabe, wobei jedoch statt 1447 u. s. w. stets nur 47 u. s. w. gesetzt ist.) Veränderungen der Interpunction sind nicht besonders vermerkt worden. Wo kein Urheber conjecturaler Änderungen genannt ist, rühren dieselben vom Übersetzer her. Ap. bedeutet Apographa; Ar.: die arabische Übersetzung; P.: Codex Parisinus; V.: JOHANNES VAHLEN. ⟨ ⟩ sind Einschub-, [ ] Ausschlußklammern; * Zeichen der Lücke.

Cap. 1.

47^{a} 17 *τῷ γένει ἑτέροις* P.

47^{a} 25 *οὖσαι τὴν δύναμιν* P.

47^{a} 27 *οἱ ⟨χαριέστεροι⟩ τῶν ὀρχηστῶν.*

47^{a} 29 [*ἐποποιία*] nach Ar. und V.'s einstigem Vorschlag.

47^{b} 8 ⟨*ἀνώνυμος*⟩ *τυγχάνουσα* BERNAYS, Ar.

47^{b} 16 *ἢ φυσικόν τι* HEINSIUS, Ar.

47^{b} 22f. [*μικτὴν ῥαψῳδίαν ἐξ ἁπάντων τῶν μέτρων*] die ersten zwei Worte von TYRWHITT, die übrigen vom Übers. ausgeschaltet. — *καί⟨τοι⟩ ποιητὴν προσαγορευτέον* der Übers., gleichzeitig RASSOW im Rhein. Mus. 43, 585.



Cap. 2.

48ª 12f. *Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος τὰς παρῳδίας ποιήσας* P.

48ª 15 *ὡς Πέρσας* ⟨*καὶ*⟩ *Κύκλωπας* Francesco Medici.

48ª 16 [*μιμήσαιτο ἄν τις*] nach V.'s und Ussing's Vorschlag. — *ἐν αὐτῇ δὲ τῇ* ⟨*δε τῇ*⟩ *διαφορᾷ* nach einem gleichartigen Vorschlag des Casaubonus.

Cap. 4.

48ᵇ 12f. *αἴτιον δὲ καὶ τούτου* Ap.

48ᵇ 18 *οὐχ ᾗ μίμημα* G. Hermann.

48ᵇ 22 *ἐξ ἀρχῆς πεφυκότες* ⟨*εἰς*⟩ *αὐτὰ καὶ* —. Ähnlich Imm. Bekker.

48ᵇ 30f. *ἐν οἷς καὶ τὸ ἁρμόττον* [*ἰαμβεῖον*] *ἦλθε μέτρον* teils mit der Aldina, teils mit Stahr und Ussing.

48ᵇ 35 *ἀλλ*⟨*ὰ*⟩ [*ὅτι*] *καὶ μιμήσεις* Bonitz.

49ª 8 *καθ' αὐτὸ κρῖ*[ΝΕΤΑΙΗ]*ναι* nach Forchhammer's und V.'s Vorschlag.

49ª 9 *γενομένη* (Ap.) *δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς* I. Bekker.

49ª 27 f. *ἐκβαίνοντες* ⟨*εἰς*⟩ *τὴν λεκτικὴν ἁρμονίαν* Wecklein im Rhein. Mus. 35, 152.

Cap. 5.

49ᵇ 6 [*Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις*] Susemihl.

49ᵇ 9f. *μέχρι μὲν τοῦ μέτρῳ μεγάλη μίμησις εἶναι* teils nach Tyrwhitt, teils in Übereinstimmung mit Lasson (bei Überweg).

49ᵇ 12 *ἔτι δὲ τῷ μήκει,* ⟨*ἐπεὶ*⟩ *ἡ μὲν κτέ.* dem Sinne nach mit Ap.

Cap. 6.

49ᵇ 35 f. *φανερὰν ἔχει πᾶσιν* Maggi.

49ᵇ 38 ff. *πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοιαν καὶ ἦθος· διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς πράξεις εἶναί φαμεν ποιάς τινας καὶ κατὰ ταύτας κτέ.* (Umstellung von je 45 Buchstaben, d. h. von je 3 Zeilen des von Ussing reconstruierten Archetypus).

50ᵃ 12 f. *οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν, ⟨ἀλλ' ἐν πᾶσι πάντες⟩ ὡς εἰπεῖν* nach verwandten Vorschlägen Anderer.

50ᵃ 17 f. *καὶ [εὐδαιμονίας καὶ ἡ κακοδαιμονία] ⟨ὁ βίος δ'⟩ ἐν πράξει κτέ.* im wesentlichen mit Margoliouth und Diels nach Ar.

50ᵃ 29 f. *λέξεις καὶ διανοίας* P.

50ᵃ 33 f. Hierher stelle ich nach Castelvetro's Vorschlag die Worte *παραπλήσιον—εἰκόνα* (50ᵃ 39 ff.), d. h. 5 Zeilen zu 16 und 3 zu 15 Buchstraben.

50ᵇ 3 *ἔστιν γὰρ μίμησις* G. Hermann.

50ᵇ 9 ff. *ὁποῖά τις αἱρεῖται ἢ φεύγει· διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἔστιν ὅ τι αἱρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων* nach verwandten Vorschlägen Anderer.

50ᵇ 12 *τέταρτον δὲ τῶν λεγομένων ἡ λέξις.*

50ᵇ 18 *⟨ὅλ⟩ως γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις.*

Cap. 7.

50ᵇ 39 *[χρόνου]* Bonitz.

51ᵃ 6 *ὅρος πρὸς μὲν* Aldina.

51ᵃ 8 *κλεψύδραν* Ap.

51^{a} 9. Die unverständlichen Worte *ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν* hier entfernt; nicht unwahrscheinlich ist es, daß sie mit G. Hermann nach *ἄπειρα τῷ ἑνὶ συμβαίνει* (51^{a} 17) zu versetzen sind, wo sie etwa also lauten müßten: *ὅθενπερ „ποτὲ" καὶ „ἄλλοτ'" ἀεί φασιν.*

Cap. 8.

51^{a} 28f. *οἵαν λέγομεν* Ap.

51^{a} 32 *καὶ ταύτης* P.

Cap. 9.

51^{a} 38 [*καὶ τὰ δυνατὰ*] Maggi und Andere.

51^{b} 19 ⟨*ἐν*⟩ *ἐνίαις* Ap.

51^{b} 31f. [*καὶ δυνατὰ γενέσθαι*] Vorländer.

51^{b} 33 *ἁπλῶς δὲ τῶν μύθων* Castelvetro.

51^{b} 37 *κριτὰς* Ap.

51^{b} 38 [*καὶ*] M. Schmidt.

52^{a} 3f. *ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα* [*καὶ μᾶλλον*] *ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν, δι' ἄλληλα* ⟨*καὶ κατὰ τοῦτο δῆλον ὡς δεῖ γίνεσθαι τὰ μετ' ἄλληλα*⟩.

Cap. 10.

52^{a} 20 *γίνεσθαι τὰ ὕ*⟨*σ*⟩*τ*⟨*ερ*⟩*α.*

52^{a} 31f. *ἢ εἰς ἔχθραν* ⟨*ἢ ἄλλο τι*⟩ *τῶν κτέ.*

52^{a} 32f. *καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπετείᾳ* (*περιπετεῖαι* P.) *γίνωνται.*

52^{a} 35 *ἔστιν ὅθ' ὅπερ εἴρηται συμβαίνει* zum Teil mit Spengel und M. Schmidt.

Cap. 11.

52^{b} 10 [*τούτων—εἴρηται*] mit Ar. und Susemihl.

Cap. 12 gilt mir wie vielen Anderen als unecht, und habe ich nur mit SUSEMIHL nach Ap. im Schlußsatz ⟨*ὡς εἴδεσι*⟩ auf Grund des Anfangssatzes hergestellt.

Cap. 13.

53ᵃ 25 *καὶ* ⟨*αἱ*⟩ *πολλαὶ* KNEBEL.

Cap. 14.

53ᵇ 34 *ἔτι δὲ τρίτον* [*παρὰ ταῦτα*]* mit USSING und M. SCHMIDT nach V.'s ehemaligem Vorschlag.

Cap. 15.

54ᵃ 18f. *προαίρεσίν τινα* ⟨*ἔχοντα, ὁποία τις ἂν*⟩ *ᾖ* zum kleineren Teil mit V.

54ᵃ 22 *τὸ ἁρμόττοντα* wie ehemals V. wollte.

54ᵃ 22ff. *χρηστὸν γὰρ ἀνδρείου μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ' οὐχ ἁρμόττον γυναικὶ τὸ ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι* nach verwandten Vorschlägen V.'s, USENER's und Ap.

54ᵃ 29 [*μὴ ἀναγκαῖον*].

54ᵇ 8f. *βελτιόνων* ⟨*ἢ καθ'*⟩ *ἡμᾶς* STAHR.

54ᵇ 15 *ταῦτα δεῖ διατηρεῖν καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς κτέ.* Ap. und BEKKER.

Cap. 16.

54ᵇ 28f. *εἰσὶ γὰρ αἱ μὲν πίστεως ἕνεκα* ⟨*χείρους*⟩· *ἀτεχνότεραι* ⟨*γὰρ*⟩ *καὶ αἱ τοιαῦται πᾶσαι* zum Teil mit SPENGEL.

54ᵇ 31 *οἷον* [*Ὀρέστης*] *ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ* DIELS nach Ar.

54ᵇ37 *τῷ ἄχθεσθαί τι ἰδόντα.*

55ᵃ13 *θατέρου* G. Hermann.

55ᵃ15 *διὰ τοῦτο* (ein Ap.) *ὑποπρῆσαι* (d. Übers.), *παραλογισμός* (V.'s Vorschlag).

55ᵃ19f. [*αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι ἄνευ τῶν πεποιημένων σημείων καὶ δεραίων*]. Es bleibt ungewiß, wie viel davon oder was anstatt der eingeklammerten, in ihrer Gesamtheit unmöglichen Worte einst hier gestanden hat.

Cap. 17.

55ᵃ24 *ἐναργέστατα* [*ὁ*] *ὁρῶν* Ap.

55ᵃ27f. *ὃ μὴ ὁρῶντ' α⟨ὐ⟩τὸν* [*θεατὴν*] *ἐλάνθανεν.*

55ᵃ30f. *ἀπ' αὐτῆς τῆς φύσεως* (die Umstellung mit Tyrwhitt und Anderen).

55ᵃ34 *ἐκστατικοί εἰσιν* Tyrwhitt und ein Ap. — *τούς τε λόγους* mit einigen Ap.

55ᵇ2 *παρατείνειν* Vettori.

55ᵇ6 *ἐλθεῖν* ⟨*ἐκεῖ*⟩ I. Bekker.

55ᵇ7f. [*ἔξω τοῦ καθόλου ἐλθεῖν ἐκεῖ*] nach M. Schmidt's allerdings weitergehendem Vorschlag.

55ᵇ17 ⟨*οὐ*⟩ *μακρὸς ὁ λόγος* mit Ar.

55ᵇ18 [*καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος*] nach Castelvetro und Tyrwhitt's wenn gleich zweifelndem Vorschlage.

55ᵇ20 [*ὑπὸ μνηστήρων*] Torstrik.

55ᵇ21f. *δὴ* nach einstigem Vorschlage V.'s. — *οὕτως* (M. Schmidt) *ἐπιθέμενος κτἑ.*

Cap. 18.

55^{b} 25 *πολλάκις* statt nach *ἔσωθεν* nach *ἔξωθεν* Überweg und M. Schmidt.

55^{b} 27 f. *ἐξ οὗ μεταβαίνειν ⟨εἰς δυστυχίαν συμβαίνει ἢ⟩ εἰς εὐτυχίαν, λύσιν δὲ κτέ.* Modification älterer Vorschläge.

55^{b} 31 *καὶ πάλιν ἡ αὐτῶν δή⟨λωσις; λύσις δ' ἡ⟩ ἀπὸ κτέ.* in der Hauptsache nach Christ und übereinstimmend mit Ar. — *τοῦ Δαναοῦ* mit V. und Spengel.

55^{b} 32 f. *τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ τοῦ μύθου ἐλέχθη* in der Hauptsache mit Tyrwhitt und Überweg.

56^{a} 3 *καὶ ὅσα ἐν Ἅιδου** mit Überweg.

58^{a} 8 *οὐδὲν ἴσως ⟨κοινωνούσας⟩ τῷ μύθῳ.*

56^{a} 17 *Νιόβην?* mit manchen Kritikern.

56^{a} 19 *ἐν τούτῳ μόνῳ**.

56^{a} 19 f. *καὶ ἁπλῶς ἐν τοῖς πράγμασι.*

56^{a} 20 *ὧν βούλονται θαυμαστῶς**.

56^{a} 22 *ὁ σοφὸς [μὲν] μετὰ πονηρίας* Ar.

56^{a} 23 f. *ἔστιν δὲ τοῦτο ⟨καὶ⟩ εἰκός* nach Susemihl und Ar.

56^{a} 27 f. *τοῖς δὲ πολλοῖς* Ar.

Cap. 19.

56^{a} 38 *καὶ τὸ [πάθη] παρασκευάζειν* Bernays.

56^{b} 7 f. *εἰ φανοῖτο ἤδη* (Castelvetro) *τῇ θέᾳ* (auf Spengel's Anregung hin) *καὶ μὴ κτέ.*

Cap. 20.

56^{b} 23 *συνθετὴ* Ap. und Ar.

57^{a} 1 f. *ἐκ πλειόνων φωνῶν πεφυκυῖα[ν συν]τίθεσθαι*

καί. Auf Grund der Fassung der irrtümlich wiederholten Worte 57ª 9 mit WINSTANLEY und anderen.

57ª 3. Den Satz *ἣν μὴ ἁρμόττει — ἤτοι δέ* (besser: *ἤ τοί δέ*) versetzt nach *μίαν σημαντικὴν φωνήν* 5f.

57ª 22 *τὸ γὰρ ἐβάδισεν; ἢ* P.

57ª 26 *ἐνδέχεται ⟨καὶ⟩ ἄνευ* —.

57ª 27f. *οἷον „ἐν τῷ βαδίζειν"* (P.), *„Κλέων ὁ Κλέων⟨ος⟩* (Ar.) M. SCHMIDT.

Cap. 21.

57ª 33 [*καὶ ἀσήμου*] USSING und Ar.

57ª 35 *τὰ πολλὰ τῶν Μασσαλιωτῶν· Ἑρμοκαικόξανθος ἐπευξάμενος Διὶ πατρί* DIELS auf Grund von Ar.

57ᵇ 29 *πρὸς τὸν ⟨ἀφιέντα τὸν⟩ καρπόν* CASTELVETRO.

57ᵇ 33 * nach *ἄοινον* MAGGI.

58ª 8—16 mit RITTER und Anderen als Zusatz eines Peripatetikers ausgeschieden.

58ª 11 [*ἐκ*] ÜBERWEG.

Cap. 22.

58ª 28 *τῶν ⟨ἄλλων⟩ ὀνομάτων* Ar.

58ª 30f. Lücke vor oder nach *ἐκ — βαρβαρισμός* V.

58ᵇ 8 *εἴ τις ⟨συστέλλειν⟩ δώσει ⟨ἢ⟩ ἐκτείνειν* auf Grund von Ar.

58ᵇ 9 *Ἐπιχάρην (?) ἰδὼν* (*ἴδον* P.).

58ᵇ 10 *οὐκ ἂν πριάμενος τὸν κείνου* (BEKKER) *ἐλλέβορον*.

58ᵇ 14 [*ἐπὶ τὰ γελοῖα*].

58ᵇ 16 *τῶν ⟨κυρίων⟩ ὀνομάτων* V.

58ᵇ 20 *Αἰσχύλῳ Εὐριπίδου* ESSEN und NAUCK.

58ᵇ 21 [*εἰωθότος*] SPENGEL.

58ᵇ 23 *φαγέδαιν' ἀεί μου* NAUCK.

58ᵇ 25 *καὶ ἀεικής* mit CASTELVETRO u. Ar., auch auf Grund der Scholien zur Odyssee IX 515.

59ᵃ 13 *ὅσοις κἂν ἐν τοῖς λόγοις.*

Cap. 23.

59ᵃ 17 *καὶ ἐμμέτρου μιμητικῆς.*

59ᵃ 21 f. *καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι* DACIER.

59ᵇ 5 *ὅπλων κρίσις ⟨Αἴας⟩ Φιλοκτήτης.*

Cap. 24.

59ᵇ 35 *γλώττας* [*καὶ μεταφορὰς*] *δέχεται* M. SCHMIDT.

60ᵃ 1 *κινητικά, ⟨ε⟩ἰ τὸ μὲν —.*

60ᵃ 4 f. *τὸ ἁρμόττον* [*αὐτῇ*] *αἱρεῖσθαι.*

60ᵃ 10 f. *ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι* [*ἦθος*] REITZ.

60ᵃ 11 *δεῖ μὲν οὖν κἂν* (statt *ἐν*) *ταῖς κτέ.* Nicht unähnlich CHRIST.

60ᵃ 22 ff. *διὸ δεῖ* (statt *δὴ* BONITZ), *ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος, ἄλλο δὲ* (statt *ἄλλου δὲ* BONITZ mit einem Ap.) *τούτου ὄντος κτέ.*

60ᵃ 25 f. *παράδειγμα δὲ τούτου* mit einem Ap. ROBORTELLI.

Cap. 25.

60ᵇ 11 *λέξει ἢ ⟨κυρίᾳ ἢ⟩ καὶ γλώτταις κτέ.* Ähnlich V.

60ᵇ 12 *καὶ ὅσ' ἄλλα πάθη* nach einem Vorschlag V.'s.

60ᵇ 16ff. εἰ μὲν γὰρ προείλετο μιμήσασθαι ⟨ὀρθῶς, ἀπέτυχε δὲ δι'⟩ ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἡ ἁμαρτία· εἰ δὲ τὸ προελέσθαι μὴ ὀρθῶς ἀλλὰ τὸν ἵππον ἄμφω τὰ δεξιὰ προβεβληκότα [ἢ], καθ' ἑκάστην τέχνην τὸ ἁμάρτημα, οἷον [τὸ] κατ' ἰατρικὴν κτέ.

60ᵇ 23 τέχνην· ἀδύνατα πεποίηται P.

60ᵇ 33 ἀλλ' ἴσως ⟨ὡς⟩ δεῖ nach V.'s Vorschlag.

60ᵇ 34 Εὐριπίδης δὲ P.

61ᵃ 5 εἰ εἴρηταί τινι Spengel.

61ᵃ 16f. πάντες (V.) μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες ⟨ἱπποκορυσταί⟩ Ar.

61ᵃ 25 Ζωρά τε ⟨ἃ⟩ πρὶν κέκρητο (ähnlich früher Th. Bergk).

61ᵃ 27 etwa ⟨οἷον (Ald.) ὅτι καὶ ἄλλο τι⟩ τῶν κεκραμένων κτέ.

61ᵃ 28f. ὅθεν—κασσιτέροιο als interpolirt (M. Schmidt) oder unheilbar verstümmelt ausgeschlossen.

61ᵃ 33f. οἷον τὸ ⟨ἐν τῷ⟩· — τὸ ταύτῃ κωλυθῆναι [ποσαχῶς] ἐνδέχεται διπλῶς, ἢ πῶς μάλιστ' ἄν τις κτέ. M. Schmidt.

61ᵇ 8 δι' ἁρμάρτημα δὴ τὸ πρόβλημα εἰκός ἐστι ⟨γενέσθαι⟩, zum Teil nach einem verwandten Vorschlage P. Vettori's und G. Hermann's.

61ᵇ 12 ⟨καὶ ἴσως ἀδύνατον⟩ τοιούτους εἶναι auf Grund von Ar.; ähnlich schon V.

61ᵇ 15f. τὰ δ' ὡς ὑπεναντία εἰρημένα Heinsius und Spengel.

61ᵇ 17f. ὥστε καὶ λυτέον M. Schmidt.

61[b] 19 f. ὅταν μὴ ἀνάγκης οὔσης [μηθὲν] χρήσηται κτέ., vielleicht aber ⟨πρὸς⟩ μηθὲν zu lesen.

Cap. 26.

62[a] 1 πρὸς αὐτούς —.

62[a] 13—14 αὐτῇ ὑπάρχει. ἔστι δ' ἐπεὶ τὰ πάντ' ἔχει (zum Teil nicht unähnlich USENER).

62[a] 16—17 καὶ τὰς ὄψεις nach ἐναργέστατα gestellt.

62[a] 18 ἔτι τὸ (mit SUSEMIHL).

62[b] 2 u. 5 [τῷ χρόνῳ] und [μιμήσεως].

62[b] 6 μείουρον (mit TYRWHITT).

62[b] 7 ὑδαρῆ· ⟨ἄλλως δὲ ποικίλον⟩. λέγω δὲ κτέ.

62[b] 10 καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα (mit fast allen Herausgebern).

Register.

Dieses Register ist ein Erklärungs-Behelf, der sich vorzugsweise an Namen von Personen und Schriften anlehnt. Auf die sonstigen Artikel wird in Anmerkungen unter dem Texte der Übersetzung verwiesen.

Abfahrt (der Griechen von Troia). a) S. 32. Ilias 2, 155 ff. verhindert es nur Athenas Erscheinen und ihre Einwirkung auf Odysseus, daß das von Agamemnon in Versuchung geführte Griechenheer diese Probe schlecht besteht und an der Eroberung Troias verzweifelnd die Heimfahrt antritt.

b) (S. 53). Gemeint ist die angebliche Heimfahrt des Griechenheeres, das sich in Wahrheit nach Tenedos begab, um im gelegenen Augenblicke wieder nach Troia zurückzukehren und den in Sorglosigkeit gewiegten Feind zu überrumpeln. Wer ein solches Drama gedichtet hat, ist uns unbekannt.

Ägeus S. 64 s. Medea.

Ägisthos (S. 28). In welchem Lustspiele Klytämestra's Buhle statt von Orestes getötet zu werden, schließlich dessen guter Freund ward, ist unbekannt, vielleicht in des Alexis, eines Dichters der mittleren Komödie, „Orestes".

Agathon 448/7 geboren, geistvoller athenischer Tragödiendichter; auch Gesprächsperson des platonischen „Gastmahls". Kaum 30 Verse von ihm sind uns erhalten. Der S. 40 und S. 64 angedeutete Ausspruch des Ag. lautet wie folgt: „Daß viel des Unwahrscheinlichen geschieht, Das eben möchte man wahrscheinlich nennen." Die nur hier erwähnte „Blume" des Agathon kann kaum etwas anderes gewesen sein, als ein

bürgerliches Trauerspiel (S. 20). Von einem Drama Agathon's, in dem Achill's Charakter geschildert war (S. 33), ist uns anderweitig nichts bekannt.

Aias-Tragödien (S. 39). Außer in dem erhaltenen sophokleischen Drama dieses Namens ward das Schicksal des Helden, der ob der im Streit um Achill's Waffen erlittenen Kränkung dem Schwermut und schließlich dem Tode verfallen ist, noch mehrfach behandelt, so von Äschylos (in einer Trilogie), von dem jüngeren Astydamas, von Karkinos und Theodektes.

Alkmeon (S. 27 u. 30) lieferte den Stoff zahlreicher Tragödien. Er ward zum Muttermörder, indem er den Tod seines Vaters Amphiaraos rächen wollte, den die durch ein kostbares Geschmeide (das Halsband der Harmonia) bestochene Eriphyle zur Teilnahme am thebanischen Kriegszuge bewogen hatte, in welchem er sein Ende fand.

Amphiaraos (S. 36) Drama des Karkinos (s. d.). Wenn Amphiaraos (der im Kampfe gegen Theben von einem Erdspalte verschlungene und dann als Orakeldämon verehrte Held) in dem uns sonst unbekannten Drama das Heiligtum verlassen hatte, während die Bühnenvorgänge noch seine Anwesenheit darin voraussetzten, so kann dies nur dann dem Dichter entgangen und von den Zuschauern bemerkt worden sein, wenn der ihn darstellende Schauspieler mittlerweile in einer anderen Rolle die Bühne wieder betreten hatte.

Antigone, das bekannte Trauerspiel des Sophokles. Gemeint sind S. 30 hier V. 1231 ff., wo ein Wächter berichtet, wie der über die Verurteilung seiner Braut ergrimmte Haemon gegen seinen Vater, den Fürsten Kreon, das Schwert gezückt hat, dem dieser jedoch auswich.

Ariphrades wird nur hier S. 51 genannt.

Astydamas (S. 30), der ältere der zwei Dichter dieses Namens, ein Urgroßneffe des Äschylos, von dessen „Alkmeon“ wir nur einen Vers besitzen. Der Bau des Dramas ist völlig unbekannt.

Badescene (der Odyssee) S. 34. Die alte Amme erkennt Odysseus, dem sie das Bad bereitet (Od. 19, 386 ff.) an der Narbe jener Wunde, die ihm einst auf dem Parnaß (vgl. S. 18) der Zahn eines Ebers beigebracht hatte. Den Hirten zeigt Odysseus selbst jene Narbe, um sie von seiner Identität mit ihrem Herren zu überzeugen.



S. 58. In derselben Partie des Epos (Od. 19, 164 ff.) stellt sich Odysseus der Penelope als ein kretischer Gastfreund ihres Gemahles vor und schildert dessen Gestalt und Tracht so getreu, daß der Bericht bei ihr vollen Glauben findet. Das ist nun, wie Aristoteles andeutet, ein Fall jenes fehlerhaften oder vielmehr übereilten Schließens aus der Wirkung auf die Ursache. Wäre der Fremdling — so etwa schließt Penelope — dem Odysseus, wie er vorgiebt, auf dessen Fahrt begegnet, so wüßte er ihn getreu zu schildern. Darum nimmt sie die Erzählung von jener Begegnung gläubig auf.

Bettlergang (S. 54). Gemeint ist ohne Zweifel das Abenteuer des Odysseus, der mit verunstaltetem Gesicht und in Lumpen gehüllt als Kundschafter Troia besuchte, wo Helena ihn erkannt hat. Wer dieses Thema dramatisch behandelte, ist unbekannt.

Chaeremon (S. 3 u. 56), tragischer Dichter, von dessen zum Teil nur zur Lectüre bestimmten Dramen, zu denen auch der „Kentauros“ gehörte, wir eine Anzahl Bruchstücke besitzen.

Chionides (S. 5), der älteste uns bekannte attische Lustspieldichter, soll nicht lange nach 500 seine Tätigkeit begonnen haben. Von ihm und seinem Nachfolger Magnes sind uns kaum ein Dutzend Verse erhalten.

Choëphoren (S. 35). In dieser äschyleischen Tragödie, dem Mittelstücke der „Orestie“ genannten Trilogie, erfolgt die Erkennung des Orestes dadurch, daß Elektra die Farbe der Haarlocke, die Jener am Grabe des Vaters niedergelegt hatte, mit der eigenen Haarfarbe und die Größe seiner Fußtapfen gleichfalls mit den eigenen vergleicht (168 ff.), worüber schon Euripides in seiner Elektra (V. 530 ff.) spottet.

Danaos s. Lynkeus.

Definition (die) **des Menschen** (S. 45): „Der Mensch ist ein vernunftbegabtes zweifüßiges Lebewesen“ — auch anderwärts von Aristoteles als Typus eines einfachen Aussagesatzes verwendet.

Dikäogenes (S. 35), ein Dithyramben- und Tragödiendichter, dessen Stärke weniger im eigentlich Dramatischen als im lyrischen Beiwerke des Trauerspieles bestand. Vgl. Kyprier (die).

Dionysios aus Kolophon (S. 4), Zeitgenosse Polygnot's, von dem er sich durch den Mangel an Idealität unterschied, was ihm den bezeichnenden Beinamen „der Menschenmaler“ eintrug.

Dithyrambos (S. 3 usw.), ein Lied, das von einem Chor unter Flötenbegleitung gesungen ward und ursprünglich die Schicksale des Dionysos, später auch jene anderer mythischer Gestalten zu ihrem Inhalte hatte. Aus ihm hat sich die Tragödie, gleichwie, da der den Weingott Dionysos umgebende Chor aus Satyren bestand, das Satyrspiel entwickelt. Doch erfuhr der Dithyrambos auch nachher noch selbständige Pflege (s. Kyklope, Philoxenos, Skylla, Timotheos).

Elektra (S. 58). Gemeint ist die in des Sophokles so benanntem Drama erfolgende fictive Meldung von dem Ende des Orestes durch einen Unfall, den er bei den pythischen Spielen erlitten habe. „Damals gab es noch keine pythischen Spiele“ (eingeführt Olymp. 48,3 = 586 v. Chr. Geb.), bemerkt schon ein antiker Ausleger des Dramas.

Empedokles aus Akragas in Sicilien (S. 2 usw.), Philosoph, geb. kurz vor 480 v. Chr. Geb. Von seinen Lehrdichtungen besitzen wir mehrere hundert Verse, teils aus den 3 Büchern „Über die Natur“, teils aus dem „Sühnungen“ genannten Gedichte.

Epicharm (S. 5) auf der Insel Kos geboren, in früher Jugend nach dem sicilischen (hybläischen) Megara gekommen, 486 in Syrakus. Fruchtbarer und gedankenreicher Komödiendichter, von dem wir eine große Zahl von Bruchstücken besitzen.

Erdgebornen (die) (S. 34). Woher dieser Vers (oder richtiger Versteil) stammt, ist unbekannt. Die böotischen „Sparten“, das aus der (von Kadmos ausgestreuten) Saat von Drachenzähnen entsprossene Geschlecht, sollen durch ein lanzenförmiges Muttermal ausgezeichnet gewesen sein.

Eriphyle s. Alkmeon.

Eukleides der alte (S. 50), eine nur aus dieser Stelle bekannte Persönlichkeit. Daß die Worte, in denen Eukleides die Licenz der poetischen Dehnungen und Kürzungen verspottet, diese dichterische Freiheit selbst parodieren, sagt zwar Aristoteles deutlich genug, ist aber bisher seltsamer Weise nicht bemerkt worden.

Eurypylos (S. 54), ein Bundesgenosse der Troer, den Neoptolemos im Kampfe tötet. Wer ihn zum Helden einer tragischen Dichtung gemacht hat, ist unbekannt.

Glaukon (S. 63). Ein auch aus Platon's Gespräch Ion bekannter Homer-Erklärer, vielleicht identisch mit dem Verfasser eines Buches über Vortragskunst.

erst die Iliupersis (das im sogen. epischen Cyklus zunächst folgende Heldengedicht) ihn breiter ausgeführt hat. So will er sagen, daß die Kl. Ilias streng genommen den Stoff zu acht, wolle man aber minder genau rechnen, zu mehr, nämlich eilf Dramen enthält.

Ilion's Zerstörung S. 40 (Iliupersis), ein dem Milesier Arktinos zugeschriebenes Epos in zwei Büchern, das den Schluß des trojanischen Krieges schilderte. Uns ist eine Inhaltsangabe und wenige Verse davon erhalten. Ein also betiteltes Drama hat Iophon, der Sohn des Sophokles, gedichtet; es ist nichts davon erhalten. Die partienweise Behandlung der „Zerstörung Troias" durch Euripides bezieht sich auf dessen verlorenes Drama Epeios und unter den erhaltenen auf die Hekabe und die Troerinnen.

Iphigenie (in Aulis) S. 32. Vgl. V. 1213 ff. mit 1368 ff. des euripideischen Dramas.

— — (in Tauri) S. 24 und 36. Die von Aristoteles gebilligte Erkennung der Iphigenie erfolgt in dieser Weise. Sie beschließt, den einen der beiden Ankömmlinge mit einem Brief an die Ihrigen in die Heimat zu entlassen und wiederholt für den Fall, daß der Brief unterwegs verloren ginge, seinen Inhalt mündlich (760 ff.). Orestes hingegen beruft sich, um seine Identität zu erhärten, auf allerlei Gegenstände und Vorfälle im Elternhause (898 ff.).

Ixion-Dramen (S. 39). Das Schicksal des gewaltigen Frevlers, der sogar nach der Himmelskönigin Hera die Hand auszustrecken wagte und ob dieser und anderer Missethaten schweren Unterweltstrafen verfiel, haben die drei großen Tragiker und überdies noch einige geringere Dramatiker behandelt. Von alle dem sind uns kaum 10 Verse erhalten.

Kallippides (S. 65), berühmter Schauspieler einer jüngeren Generation als Mynniskos, da er im xenophonteischen Gastmahl als Zeitgenosse des Sokrates erscheint.

Karkinos (S. 34), der jüngere dieses Namens, Tragödiendichter des 4. Jahrh. S. Thyestes.

Kentauros s. Chaeremon.

Kleophon (S. 4 u. 49) dem Zusammenhange nach, in dem er an erster Stelle erscheint, Verfasser epischer Dichtungen. Unklar, ob er mit dem Tragiker gleichen Namens identisch ist.

blicke des Bildes seines Vaters mag er in Thränen ausgebrochen und also erkannt worden sein.

Laios s. Oedipus.

Lakonerinnen (die) S. 54. Diese bildeten den Chor eines sophokleischen Dramas, aus dem uns 5 Verse erhalten sind. Die Frauen scheinen zur Umgebung der Helena gehört zu haben. Den Gegenstand des Dramas bildete wahrscheinlich der Raub des heiligen Schutzbildes (des Palladions) von Troia durch Odysseus und Diomedes.

Lynkeus (S. 23 u. 39), eine verlorene Tragödie des Theodektes (s. das.), als deren Inhalt das folgende mit Wahrscheinlichkeit ermittelt worden ist. Hypermestra, eine der Töchter des Danaos, denen der Vater befohlen hatte, ihre Männer in der Hochzeitsnacht zu töten, hat ihren Gemahl L. verschont und ihrer heimlichen Ehe ist ein Knabe (Abas) entsprossen. Die Ergreifung dieses Kindes führt zur Entdeckung des Geheimnisses. Nun soll Lynkeus hingerichtet werden; allein im letzten Augenblicke findet (vielleicht infolge einer Volksempörung) ein Umschwung statt, der die Rettung des Lynkeus und die Tötung des Danaos herbeiführt.

Magnes s. Chionides.

Margites (S. 7 f.). Ein altes parodistisches Gedicht, von dessen burleskem Inhalte wenige Verse und einige Nachrichten dürftige Kunde geben. Der Held war ein täppischer Gesell, der in jeder Lebenslage das mindest angemessene that. Als Verfasser dieses und mehrerer anderer Scherzpoeme hat dem Altertume Homer gegolten.

Medea S. 32. Der hier gegen die Lösung der also betitelten euripideischen Tragödie erhobene Tadel gilt dem Umstande, daß Medea, nachdem sie ihre Kinder und Kreusa, Jasons Braut, getötet hat, auf einem von ihrem Ahnen, dem Sonnengott gesandten Schlangenwagen entflieht. Unter dem Ungereimten S. 64 versteht Aristoteles das unvermittelte Erscheinen des Ägeus, der auf dem Wege von Delphi nach Trozen Korinth in dem Augenblicke betritt, wo Medea seines Schutzes bedarf. Die Episode, in der die beiden sich begrüßen und mit einander so vertraut verkehren, als ob sie sich nicht zum ersten Male erblickten, ward vom Dichter im Hinblick auf die Sage von ihrer späteren Vermählung eingeschaltet.

Megarische Komödie (S. 5). Authentische Überreste fehlen. Neuerlich ist die Vermutung aufgetaucht, daß die Gewohnheit attischer Lustspieldichter, plumpe und tölpelhafte Späße megarische zu nennen, den Glauben an die Pflege des Lustspieles daselbst erzeugt habe. Dem widerspricht jedoch eben die Art, in der hier Aristoteles von dem Anspruche handelt, den die Megarer selbst auf die Urheberschaft dieser Kunstgattung erhoben haben.

Melanippe (S. 32). Gemeint ist des Euripides Tragödie „Die weise Melanippe", von der uns nur wenige Verse erhalten sind, darunter der Anfang der hier erwähnten langen Rede. Die Heldin des Stückes hat unvermählt dem Poseidon Zwillinge geboren, die sie im Rinderstall versteckt und von einer Kuh säugen läßt. Der Vater hält die Kleinen für eine Wundergeburt der Kuh und will sie um dieses ihres monströsen Ursprunges willen verbrennen. Da hält Melanippe, um ihre Sprößlinge zu retten, jene große Rede, die darthun sollte, daß kein in der Natur möglicher Vorgang als widernatürlich zu gelten habe.

Meleager (S. 27). Ein gleich Achill, an den er lebhaft erinnert, zu frühem Tode bestimmter, von gewaltiger Leidenschaft erfüllter Heros. Der Geliebte der kühnen Jägerin Atalante, der Sohn des Oeneus und der Althaea, der im Zornmute die Brüder seiner Mutter erschlägt und darob von ihrem Fluche getroffen wird, war der Held von Tragödien des Phrynichos („die Pleuronierinnen"), des Sophokles, Euripides und Anderer.

Menelaos s. Orestes.

Merope s. Kresphontes.

Mitys (S. 22), war nicht gar lange nach 400 zu Argos im Parteikampfe gefallen. Daß der Urheber seines Todes auf dem Marktplatze von Argos während einer Festfeier von der Statue seines Opfers erschlagen ward, lehrt Plutarch, Vom späten göttlichen Strafgericht, Cap. 8.

Mnasitheos (S. 65), anderweitig unbekannt.

Mynniskos (S. 65), berühmter Schauspieler, der in der Darstellung äschyleischer Rollen glänzte. Komiker haben ihn als Gourmand verspottet.

Myser (die) S. 58. Gemeint ist des Äschylos so betiteltes Drama, dessen Held Telephos zu Tegea in Arkadien seine Oheime erschlagen hatte und (wahrscheinlich vom Orakel dazu ver-

anlaßt) nach Mysien wanderte, um sich dort von der Blutschuld reinigen zu lassen. In der Zwischenzeit mußte der Totschläger strenges Stillschweigen bewahren.

Neoptolemos (S. 54), Achill's Sohn. Welches Tragikers Werk Aristoteles im Auge hat, ist uns völlig unbekannt.

Nikochares (S. 4) und seine „Deliade“ sind anderweitig unbekannt.

Niobe (S. 40). Da das bekannte Schicksal der Niobe keineswegs durch seinen Stoffreichtum der Behandlung in einer Tragödie widerstrebt, auch von einer epischen Darstellung des Themas nichts bekannt ist, so hat dieses Beispiel mit Recht Befremden erregt und den Verdacht einer Textverderbnis wachgerufen. Von Äschylos gab es übrigens eine Tragödie dieses Namens; daß zwei andere seiner Dramen diese Darstellung vervollständigt haben, ist ohne triftigen Grund vermutet worden.

Nomos (S. 3 usw.). Eine dem Dithyrambos verwandte Dichtungsart, in deren musikalischer Begleitung die Kithara allmälig das Übergewicht über die Flöte gewann.

Odysseus, der verwundetete s. Telegonos.

— — in der Skylla s. Timotheos.

— —, der Trugbote (S. 36). Der Autor und Inhalt des Dramas gleich unbekannt. Mit Wahrscheinlichkeit läßt sich vermuten, daß in den im Texte geschilderten Vorgängen der schlaue Odysseus die Rolle des Täuschenden gespielt hat, während der Inhaber des Bogens ein Troer gewesen ist.

Ödipus S. 33 u. 58. Die außerhalb des Dramas liegende Ungereimtheit ist des Ödipus Unkenntnis der Art und Weise, wie sein Vorgänger Laios geendet hat. Nur diese an sich unglaubhafte Unkenntnis hat die Verwicklung herbeigeführt, die den Inhalt des Trauerspieles bildet.

Orestes. Die S. 32 und 64 erwähnte euripideische Tragödie hat folgenden Inhalt: Der als Muttermörder vor ein Volksgericht gestellte Held wird, da sein Oheim Menelaos ihn aus Feigheit verraten hat, verurteilt, will sich jedoch vor seinem Ende noch an des Menelaos Gemahlin Helena, als der Urheberin alles Übels, rächen; da diese von den Göttern entführt ward, wählt er ihre Tochter Hermione zu seinem Opfer. Da erscheint Apoll, um die Versöhnung der Streitenden und die Vermählung des Orestes mit keiner anderen als Hermione zu bewirken.

Pauson (S. 4), jüngerer Zeitgenosse Polygnot's, überaus fruchtbarer Genremaler, von Aristophanes verspottet, von Aristoteles auch anderwärts getadelt.

Peleus (S. 39). Es ist wahrscheinlich das so betitelte Drama des Sophokles gemeint, dessen Inhalt wir kennen, wenn uns auch nur 10 wenig bedeutende Bruchstücke bekannt sind. Peleus, Achill's Vater, war während der Abwesenheit des gewaltigen Sohnes aus seinem Reiche vertrieben worden, hatte seinem Enkel Neoptolemos zu begegnen gesucht und ist auf der Insel Kos, wohin er durch Sturm verschlagen war, gestorben. Ähnlichen Inhalt hatte des Euripides gleichnamiges Drama. Es waren Rührstücke, in denen die Gebrechen und die Hilflosigkeit des Greisenalters Stoff zu reicher Klage boten.

Peloponnesische Tragödie (S. 5). Jedenfalls waren Dithyrambos und tragische Chöre, ersterer um und bald nach 600 in Korinth, letzterer in Sekyon zu Hause. Auch Pratinas, ein Zeitgenosse des Äschylos, war zu Phlius im Peloponnes heimisch.

Perser (S. 4). Die einzige uns bekannte dithyrambenartige Dichtung (Nomos) mit historischem Sujet. Nur 3 Verse daraus erhalten. Ihr Verfasser Timotheos, s. das.

Philoktet (S. 51 u. 54). Das Schicksal Philoktet's ist unseren Lesern aus der erhaltenen Tragödie des Sophokles bekannt. Seine Mitwirkung an der Einnahme Troias hat Sophokles in einem verlorenen Drama dargestellt. Außerdem haben Äschylos, Euripides (von dessen Drama eine größere Zahl von Bruchstücken erhalten ist), Achäos, Theodektes und einige Geringere das dankbare Sujet behandelt.

Philoxenos (S. 4), geb. auf der Insel Kythera (435—380), berühmter Dithyrambendichter; sein „Kyklope“, von dem wir einige Verse besitzen, war eine von dem Dichter schwer gebüßte Persiflage des älteren Dionysios.

Phineussöhne (die) S. 35. Der Sagenstoff ist bekannt, der Verfasser des Dramas unbekannt, ebenso die Personen, von deren Aussetzung und Wiedererkennung der Örtlichkeit im Texte die Rede ist.

Phorkystöchter (S. 39). Dies der Titel eines äschyleischen Satyrspieles, dessen Held Perseus im Kampfe mit Gräen und Gorgonen war. Dasselbe wurde, wie wir kürzlich erfuhren, noch im Frühjahre 339 zu Athen aufgeführt.

„andere“, das unser Text an beiden Stellen bietet, mit „alle“ entstanden. Schwerlich sind diese Abweichungen einem bloßen Gedächtnisfehler unseres Autors zuzuschreiben.

„Die allein nicht hinabtaucht“ (Il. 18, 489). Man fragte sich verwundert, warum das Bärengestirn das einzige nicht untergehende heiße. Die Antwort auf diese Frage, es werde eben nur das bedeutendste oder bekannteste unter den dem Pol benachbarten Sternbildern genannt, darf wohl als zutreffend gelten.

„Ihm aber gewähren (den Sieg wir) —“. Es sind dies Worte, die man jetzt Il. 21, 297 liest, die man aber einst Il. 2, 15 gelesen haben muß, wo Zeus dem Agamemnon, den er zu erfolglosem Kampf anspornen will, ein ihn irreleitendes Traumbild zuschickt. Man wollte die des obersten Gottes, wie man dachte, unwürdige lügenhafte Siegesverheißung durch Veränderung der Betonung (übrigens im Widerspruch mit dem ganzen Zusammenhang) in eine indirecte, das Ansehen der Gottheit weniger beeinträchtigende Redeform verwandeln. Auch hier zeigt sich, wie bei jener Mißdeutung des „kräftiger mische den Trunk“, ein Mangel an Verständnis für homerische Naivetät.

„Deß Teil vom Regen verfaulet“ (Il. 23, 328). Dasselbe griechische Wörtchen bedeutet je nach der Betonung (und der Verschiedenheit des Hauches) „dessen“ und „nicht“. Dem Zusammenhang der Stelle entspricht einzig und allein das letztere, das unser Homertext ausschließlich kennt.

In dem zweiten empedokleischen (Halb-) Vers gestatten die griechischen Worte ebenso wohl die Auffassung: „gemengt ward, was früher lauter war“, als jene: „lauter ward, was früher gemengt war“. Es ist insbesondere der von Aristoteles nicht mitgetheilte Schluß der zwei Verse (183 f. Stein), der zu Gunsten der letzteren entscheidet.

„Das meiste der Nacht ist vorüber —“ (Il. 10, 252 f.). Der sonnenklare Sinn der Stelle ist dieser: „Der größere Teil der Nacht ist vorüber, zwei Drittel nämlich; der dritte Teil ist noch übrig.“ Vermöge eines kaum begreiflichen Mißverständnisses haben antike und auch die meisten modernen Erklärer die Worte falsch verbunden und dadurch den Anfang der Stelle besagen lassen: „Mehr als zwei Drittel der Nacht

sind vorüber" —, womit sich denn das folgende: „der dritte Teil ist noch übrig" nicht wohl zusammenreimen ließ! Doch hat selbst Aristoteles in seinen „Homerischen Fragen" diesen Unsinn verständlich zu machen nicht verschmäht.

„Weinschenk" des Zeus heißt Ganymed (Il. 20, 234), obgleich die Götter bekanntlich Nektar und, wie Il. 5, 341 ausdrücklich versichert wird, keinen Wein trinken. Wie wenig buchstäblich der Wein an jener Stelle zu nehmen ist, zeigt am deutlichsten Il. 4, 3, wo Hebe geradezu „Weinschenkin des Nektar" genannt wird. Eine ähnliche Abschwächung der ursprünglichen Bedeutung hat es bewirkt, daß „Erzschmiede" bei Homer auch die Bearbeiter des härteren, schwerer zu schmiedenden und darum später in Gebrauch genommenen Eisens heißen.

„Wo die eherne Lanze nun fest stand" (Il. 20, 272). So heißt es von dem Speer, den Aeneas erfolglos gegen Achills Schild geschleudert hat. Dieser bestand aus fünf Metall-Lagen, darunter einer goldenen. Da schien es denn rätselhaft, daß einerseits das Gold als Hemmnis des weiteren Vordringens des Speers bezeichnet und andererseits gesagt wird, dieser habe zwei jener fünf Metall-Lagen durchbohrt. Sollte die Gold-Lage (so fragte man sich mit berechtigter Verwunderung) im Inneren des Schildes verborgen gewesen und nicht vielmehr seinen leuchtenden Schmuck gebildet haben? Die Lösung dieser Schwierigkeit, die Aristoteles andeutet, scheint dahin zu gehen, daß die auf der Außenseite des Schildes angebrachte Gold-Lage die Gewalt des Stoßes zwar abgeschwächt, aber den Speer nicht zu sofortigem Stillstand gebracht hat.

Ikarios. So heißt in der Odyssee der Vater der Penelope. Es war dies ein in Sparta heimischer Heros, der Bruder des Tyndareos. Da befremdete es die Leser des Odyssee, daß Telemach auf seiner peloponnesischen Erkundigungsreise, die ihn auch nach Sparta führt, den Großvater dort nicht aufsucht. Die Änderung eines Buchstabens sollte das Problem lösen helfen.

Prometheus (S. 39). Fast sicherlich das uns erhaltene äschyleische Drama „Der gefesselte Prometheus" gemeint, da der uns zum größten Teil bekannte Inhalt der verlorenen Stücke jener Tetralogie dem Zusammenhange weniger zu entsprechen scheint.

Protagoras (S. 42), der berühmte abderitische Jugendlehrer und Philosoph (sogenannter Sophist) des perikleischen Zeitalters, hatte die Unterscheidungen der Grammatik wohl als der erste zum Gegenstande des Studiums gemacht. Wie das Geschlecht der Hauptwörter, so unterschied er zuerst theoretisch die Tempora und Modi des Verbums. Er exemplificierte mit Vorliebe an homerischen Versen, insbesondere an den ersten Versen der Iliade. Obgleich dem großen Aufklärer ein Anflug schulmeisterlicher Pedanterie nicht gefehlt zu haben scheint, so darf man es doch bezweifeln, daß er mit der Bemerkung, Homer gebrauche den Imperativ dort, wo der Optativ (die Redeform des Wunsches) am Platze wäre (Il. 1, 1), einen ernst gemeinten Tadel aussprechen wollte.

Sinon (S. 54). So heißt in der Sage der Grieche, der sich als ein angeblich von seinen Landsleuten Mißhandelter und Bedrohter nach Troia begab, die Troer durch schlaue Vorspiegelungen zur Aufnahme des hölzernen Rosses bewog und den Griechen das Feuerzeichen gab, das sie zur Rückkehr von Tenedos bestimmte (s. Abfahrt von Troia). Von dem also betitelten Drama des Sophokles sind uns nur drei Worte erhalten.

Sisyphos (S. 40). Der verschlagene, Götter verachtende und von den Göttern bestrafte Sohn des Äolos war der Held mehrerer Dramen. Mitunter ward der Schlaukopf selbst überlistet. So von Tyro, der Gattin seines Bruders Salmoneus, die er zu seiner Gemahlin machte, um sich an dem ihm feindlich gesinnten Bruder zu rächen. Einem Orakelspruche gemäß sollten nämlich die aus der Ehe mit Tyro entsprossenen Söhne diese Rache vollstrecken. Die Mutter vereitelte jedoch den Plan, indem sie ihre und des Sisyphos Söhne sofort nach der Geburt tötete.

Skylla (S. 32 u. 65). Gemeint ist der also betitelte Dithyrambos des Timotheos (s. d.), von dessen Dasein uns erst kürzlich ein Papyrus der Erzherzog Rainer'schen Sammlung Kenntnis gegeben hat. Der weibische Charakter des Klaggesanges, den hier der von der Skylla bedrohte Odysseus anstimmte, wird auch in der neu erschlossenen Urkunde tadelnd vermerkt. Zum Verständnisse der zweiten Stelle diene folgendes. Das dramatische Element kam im jüngeren Dithyrambos in der Weise zur Geltung, daß der Flötenspieler und der Führer des

aus 50 Sängern bestehenden Chores in Tracht, Haltung und Geberden die zwei Hauptpersonen darstellten. Hier zerrt der Flötenspieler den Chorführer am Gewande, um das Bemühen der Skylla zu versinnlichen, die den Odysseus an sich und ins Verderben zu ziehen bestrebt ist.

Sokratische Gespräche (S. 2). Darunter versteht Aristoteles ausschließlich die Dialoge Platon's, in denen Sokrates die Hauptgesprächsfigur war, nicht die Dialoge anderer Sokrates-Jünger wie Antisthenes, Phädon usw.

Sophron (S. 2), Syrakusaner, 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts, dichtete in Prosa zum Recitieren bestimmte dramatische Schilderungen des Volkslebens, Mimen genannt, z. B. der „Thunfischer", die „Frühstücksschwestern", die „Näherinnen" u. dgl. m. Über die Eigenart dieser von ihm selbst und seinem Sohne Xenarchos gepflegten Gattung belehren uns besser als die kümmerlichen Überreste die Nachbildungen Theokrits und die jüngst wiederentdeckten Mimiamben des Herondas.

Sosistratos (S. 65), anderweitig unbekannt.

Sthenelos (S. 49), ein mittelmäßiger Tragiker des 5. Jahrhunderts. Eine Lustspielfigur des Aristophanes fragt im Hinblick auf Sthenelos: „Doch wie genieß' ich dieses Dichters Vers?", worauf ihm die Antwort wird: „Mit Essigtunke oder salzbestreut".

Telegonos (S. 30) der „fern geborene" Sohn des Odysseus und der Kirke, der, ohne den Vater zu kennen, in Ithaka erscheint und ihn im Kampfe tötet. Gemeint ist hier fast sicherlich das sophokleische Drama „Der vom Stachel getroffene Odysseus", da es ein Rochenstachel war, mittelst dessen ihm den Vater zu töten bestimmt war.

Telephos S. 27. Der Gegenstand von Tragödien des Äschylos, Euripides, Agathon und Anderer. Der Kern der Fabel war dieser. Der Held wächst, von einer Hirschkuh ernährt, fern von seiner Mutter Auge auf, die ihn von Herakles empfangen hatte. Als Lohn für den Beistand, den er dem König von Mysien Teuthras geleistet hat, schenkt ihm dieser die Hand seiner Tochter, die keine andere als eben Auge ist. Diese widerstrebt der Heirat und will Telephos töten, der, als ihre Absicht vereitelt ward, an ihr Rache zu nehmen im Begriff ist. Da erscheint Herakles und offenbart ihnen die lange verborgene Wahrheit. S. auch Myser.

Theodektes (S. 35 u. 39). Geboren zu Phaselis in Lykien, ein Jünger und vertrauter Freund des Aristoteles (vgl. Vorwort). Der mit leiblicher Schönheit nicht minder als mit glänzenden Geistesgaben Begnadete hat ein halbes Hundert Dramen verfaßt, dreizehnmal den tragischen Wettstreit bestanden und darunter achtmal den ersten Preis errungen, wie seine stolze Grabschrift verkündete. Uns sind kaum 70 Verse und von seinen Prosaschriften (unter denen sich eine „Apologie des Sokrates“ befand) ein Dutzend Zeilen erhalten. S. Lynkeus und Tydeus.

Tereus (S. 35). Eine Tragödie des Sophokles, von der uns wenige, aber herrliche Bruchstücke erhalten sind. Der thrakische König Tereus hatte von Pandion, dem Fürsten von Athen, als Lohn für kriegerischen Beistand die Hand seiner Tochter Prokne erhalten, die ihm den Itys gebar. Tereus that der Schwester seiner Gemahlin, Philomele, Gewalt an und schnitt ihr, um ihren Anklagen vorzubeugen, die Zunge aus. Philomele aber giebt durch ein kunstvolles Werk ihrer Hände — die „Stimme des Gewebes“ — der Schwester Nachricht, worauf sie an Tereus durch Hinschlachtung seines Sohnes Rache zu nehmen beschließen. Den Schluß des Dramas bildete die Verwandlung der Hauptpersonen in Vögel.

Theseis (S. 18). Solche Theseusdichtungen waren von Zopyros (wahrscheinlich aus dem 6. Jahrh.), Diphilos (aus dem 5. Jahrh.) und Anderen verfaßt worden.

Thyestes (S. 27). Der durch den verhängnisvollen Bruderzwist bekannte Sohn des Pelops war der Held zahlreicher Tragödien. Das S. 34 genannte Drama des Karkinos (s. d.) scheint mit dem von anderen „Aërope“ betitelten identisch zu sein. Die hier erwähnten „Sterne“ waren ein auf der Schulter befindliches, weiß glänzendes Merkzeichen, das die Pelopiden auszeichnete, wie solche vererbte Muttermale auch heute noch in süd-arabischen Fürstenhäusern begegnen.

Timotheos (S. 4), aus Milet (446—357), berühmter Dithyrambendichter. Er dichtete unter anderem die „Perser“ (s. das.), desgleichen einen Dithyrambenkranz, der die Abenteuer des Odysseus umfaßte und dem auch die „Skylla“ angehörte (s. d.), nicht minder der „Kyklope“, ein „Laertes“ und „Elpenor“.

Troerinnen (S. 54). Ein erhaltenes Drama des Euripides (so benannt nach den den Chor bildenden Kriegsgefangenen), das mit Schreckensscenen angefüllt ist, die der Einnahme von Troia folgten.

Tydeus (S. 35). Über das nur an dieser Stelle erwähnte Drama des Theodektes (s. d.) fehlt jede Kunde, und welche Bewandtnis es mit der hier angedeuteten Erkennung hatte, darüber fehlt es sogar an jeder irgend scheinbaren Vermutung.

Tyro (S. 34). Diese Heroine — die Heldin zweier Dramen des Sophokles – hatte ein Zwillingspaar (Neleus und Pelias) dem Poseidon heimlich geboren und nach der Geburt in einer Mulde ausgesetzt, die sie wahrscheinlich der Flut eines Stromes anvertraute und so der Fürsorge des göttlichen Vaters empfahl. Von einem Roßhirten gepflegt, wuchsen die Söhne heran, trafen, wie uns alte Denkmäler zeigen, mit der Mutter an einem Brunnen zusammen, wurden an der Mulde, die der eine von ihnen mit sich trug, erkannt, und rächten sie dann an der bösen Stiefmutter Sidero.

Umänderung (S. 48). Der Verfasser hat hier (Il. 5, 393) eine der zur Bezeichnung von „rechts“ und „links“ auch sonst im Griechischen und anderwärts ganz üblichen (auch im Deutschen nicht unerhörten) Comparativbildungen seltsamer Weise verkannt. Selbst den Superlativ (gleichsam „rechtest“) kennt das Lateinische.

Veröffentlichte Schriften (S. 33). Darunter versteht Aristoteles hier und anderwärts im Gegensatze zu den uns allein erhaltenen Schul- und Vorlesungsschriften die für ein weiteres Publicum bestimmten, in ungleich gefeilterer Sprache und zumeist in Gesprächsform abgefaßten populären Schriften. Hier ist der bis auf geringe Bruchstücke verlorene Dialog „über die Dichter“ gemeint, der unter anderem auch Fragen der scenischen Ausstattung und selbst der Costümkunde behandelt hat.

Waffengericht (das) (S. 54), ein verlorenes äschyleisches Drama, in welchem Aias und Odysseus um den Besitz der Waffen Achill's gestritten haben.

Xenarchos s. Sophron.

Xenophanes (S. 61). Der philosophierende Spielmann (geb. um 570 zu Kolophon in Kleinasien, nahe an 100 Jahre alt gest.

zu Elea in Calabrien), von dem wir nicht ganz unerhebliche in poetische Form gekleidete Überreste besitzen. Gemeint ist hier ohne Zweifel sein energischer Kampf gegen die *menschenartige* Auffassung der Götter.

Zeuxis (S. 14), aus Herakleia, Maler des 5. Jahrhunderts, unter dessen Werken Gruppenbilder, wie die Kentauren, die Götterversammlung, und Einzelfiguren, wie Pan, Alkmene, Eros u. s. w., die Hauptrolle spielen.

Nachtrag.

In letzter Stunde ist der Übersetzer mit dem ersten — annoch unveröffentlichten — Versuche bekannt geworden, die arabische Übersetzung des Abu-Bischr für die Textesverbesserung der Poetik in systematischer Weise nutzbar zu machen. Aus den Ergebnissen dieser sehr beachtenswerten Untersuchung sei vorerst mit Erlaubnis ihres Urhebers (Hrn. Jaroslav Tkač) hervorgehoben, daß die unserer Übersetzung von 48^b 12, 51^b 31, 54^b 8, 55^a 34 und 59^a 21 zu Grunde gelegten Schreibungen durch die neu erschlossene Quelle bestätigt werden. Außerdem mag die 57^a 33 betreffende Angabe dahin berichtigt werden, daß die zwei eingeklammerten Worte in Ar. bei ihrem ersten, nicht bei ihrem zweiten Vorkommen fehlen. Ernster ist es, daß die Grundlage der Herstellung von 50^a 17 sich als hinfällig erweist, und einem älteren Vorschlage des Übersetzers der Vorzug zu gebühren scheint. Darnach hätte die Stelle (S. 13, Z. 11 v. u.) etwa also zu lauten: „Auch die Glückseligkeit und ihr Gegenteil besteht im Handeln, und *somit* ist das Lebensziel ein Thun, nicht eine Beschaffenheit.“




UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00431 1224

